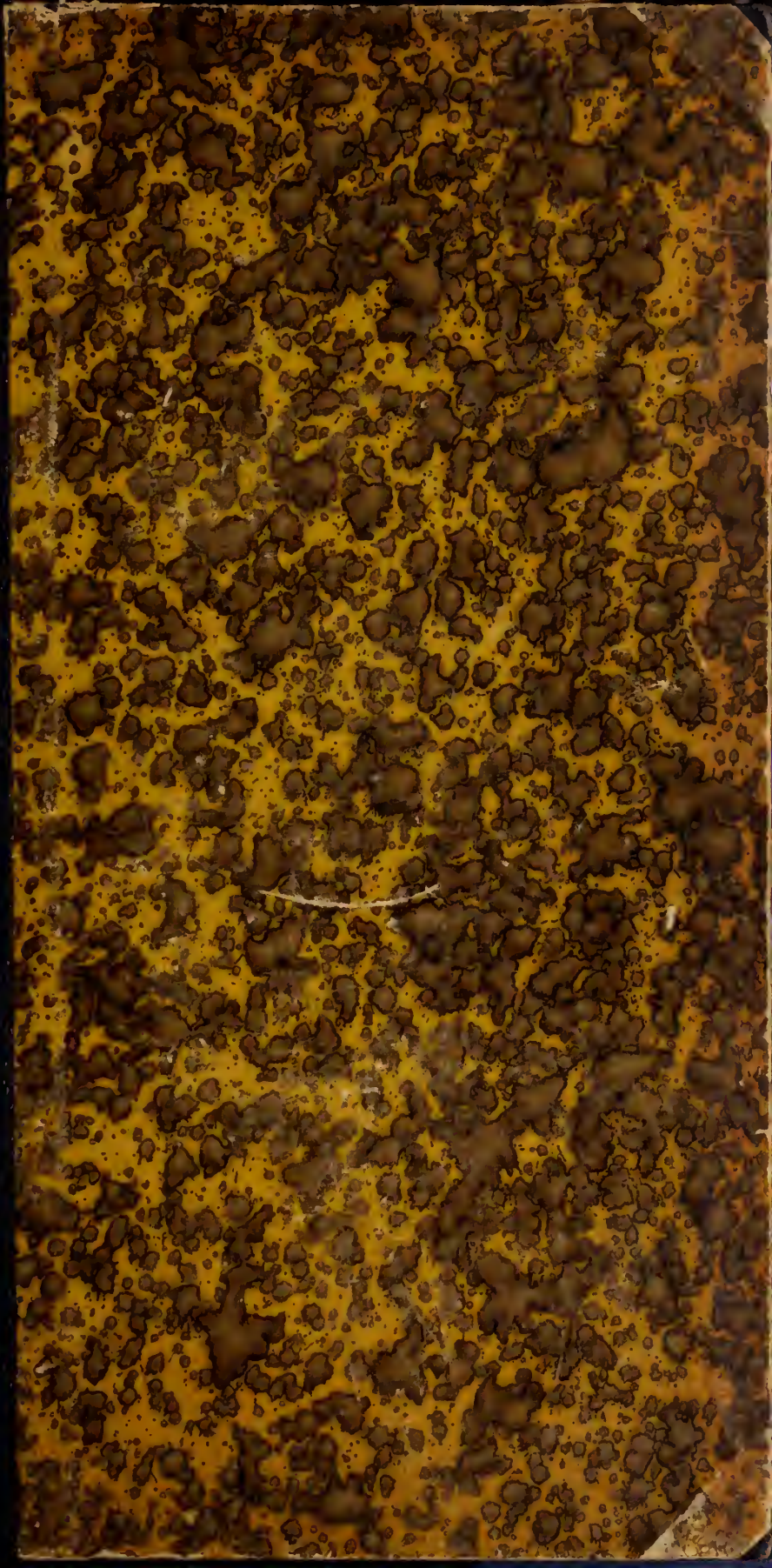

DÉGÉNÉRESCENCE

Dégénérescence, TOME PREMIER : *Fin de siècle, le mysticisme;* 4e édition. 1 volume in-8 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*..... 7 fr. 50

AUTRES OUVRAGES DE MAX NORDAU

TRADUITS EN FRANÇAIS

Par Auguste DIETRICH

Les Mensonges conventionnels de notre civilisation, traduits sur la 13e édition allemande. Un volume in-8 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*; nouvelle édition, revue, 1897. — Paris, Félix Alcan.

Paradoxes psychologiques. 1 vol. in-12 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*; 2 édition, 1896. — Paris, Félix Alcan.

Paradoxes sociologiques. 1 vol. in-12 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*; 1896. — Paris, Félix Alcan.

Le Mal du siècle, roman. Un vol. in-18, 1889. — Paris, L. Westhausser.

Comédie du sentiment, roman, avec une préface du traducteur. Un vol. in-18, 1892. — Même éditeur.

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD — 141-97.

DÉGÉNÉRESCENCE

PAR

MAX NORDAU

Traduit de l'allemand

PAR

AUGUSTE DIETRICH

TOME SECOND

L'ÉGOTISME — LE RÉALISME
LE VINGTIÈME SIÈCLE

QUATRIÈME ÉDITION

PARIS
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1897
Tous droits réservés.

LIVRE III

L'ÉGOTISME

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/degenerescence02nord

I

PSYCHOLOGIE DE L'ÉGOTISME

Si dissemblables que puissent paraître au premier aspect des individualités telles que Richard Wagner et Tolstoï, Rossetti et Verlaine, nous avons néanmoins rencontré chez chacune certains traits : pensée vague ou incohérente, tyrannie de l'association d'idées, apparition d'obsessions, excitabilité érotique, enthousiasme religieux, qui laissent reconnaître en elles des membres d'une seule et même famille intellectuelle et justifient leur réunion en un groupe unique : celui des mystiques.

Nous devons faire un pas de plus et dire que non seulement les mystiques, parmi les dégénérés, mais au fond tous les dégénérés, de quelque nature qu'ils soient, sont pétris de la même pâte. Ils montrent tous les mêmes lacunes, inégalités et déformations des facultés intellectuelles, les mêmes stigmates psychiques et somatiques. Ceux donc qui, ayant à juger un certain nombre de dégénérés, voudraient mettre en relief et présenter comme leur particularité exclusive,

chez les uns seulement le mysticisme de la pensée, chez les autres seulement l'émotivité érotique, ou la manie de réforme universelle et la philanthropie confuses et stériles, ou seulement l'impulsion aux actes criminels, etc., ceux-là ne verraient évidemment qu'un côté du phénomène et ne tiendraient pas compte des autres. Tel ou tel stigmate de dégénérescence peut, dans un cas donné, apparaître tout particulièrement; mais, en cherchant avec soin, on trouvera à côté tous les autres également, au moins indiqués.

Le grand mérite d'Esquirol a été d'avoir reconnu qu'il y a des formes d'aliénation mentale dans lesquelles la pensée procède en apparence d'une façon tout à fait raisonnable, mais où apparaissent au milieu de l'activité cérébrale intelligente et logique, semblables à des blocs erratiques, quelques idées folles qui laissent reconnaître dans le sujet un malade d'esprit. Seulement, Esquirol a commis la faute de ne pas creuser assez profondément; son observation s'est trop arrêtée à la surface. Pour ce motif seul il a pu introduire dans la science l'idée de la « monomanie », c'est-à-dire de la folie partielle bien délimitée, de l'idée fixe isolée, à côté de laquelle tout le restant de la vie intellectuelle s'effectuerait sainement. C'était une erreur. Il n'y a pas de monomanie. Le propre élève d'Esquirol, Falret père, l'a suffisamment démontré, et notre Westphal, disons-le sans vouloir faire tort à ses mérites, était loin d'être à la hauteur de la science quand, un demi-siècle après Esquirol, trente ans après Falret, il décrivait encore la « peur des espaces » ou agoraphobie comme une maladie intellectuelle spéciale, comme une monomanie. La prétendue monomanie est en réalité l'in-

dice d'un profond désordre organique qui ne se révèle jamais par une folie unique. Une idée fixe n'existe jamais isolément [1]. Elle est toujours accompagnée aussi d'autres irrégularités de la pensée et du sentiment qui, il est vrai, n'apparaissent pas tout de suite au regard fugitif aussi nettement que le délire particulièrement développé. L'observation clinique récente a découvert une longue série de semblables idées fixes ou « monomanies », et constaté qu'elles sont toutes la conséquence d'une disposition fondamentale de l'organisme : la dégénérescence de celui-ci. Il était inutile que Magnan donnât un nom particulier à chaque symptôme de dégénérescence et fît défiler la série presque comique des « phobies » et « manies » : l'agoraphobie (peur des espaces), la claustrophobie (peur des espaces fermés), la roupophobie (peur de la saleté), l'iophobie (peur du poison), la nosophobie (peur de la maladie), l'aichmophobie (peur des objets pointus), la bélénophobie (peur des aiguilles), la cremnophobie (peur des abîmes), la trichophobie (peur des cheveux), l'onomatomanie (folie des mots ou des noms), la pyromanie (folie incendiaire), la cleptomanie (folie du vol), la dipsomanie (folie de la boisson), l'érotomanie (folie amoureuse), l'arithmomanie (folie des nombres), l'oniomanie (folie des achats), etc. On pourrait allonger à plaisir cette liste et l'enrichir à peu près de toutes les racines du dictionnaire

1. Lisandro Reyes a bien vu cela dans son utile étude intitulée *Contribution à l'étude de l'état mental chez les enfants dégénérés*. Paris, 1890, p. 8. Il établit expressément que chez les enfants dégénérés il n'y a pas de « monomanie » réelle exclusive : « Chez eux, une seule idée délirante peut persister pendant quelque temps, mais le plus souvent elle est remplacée tout à coup par une nouvelle conception ».

grec. C'est là simplement un jeu philologico-médical. Aucun des troubles découverts et décrits par Magnan et ses élèves, et décoré d'un nom grec sonore, ne forme une entité indépendante et n'apparaît isolément, et Morel avait raison en négligeant comme sans importance toutes ces manifestations bigarrées d'une activité cérébrale maladive, pour s'en tenir au phénomène capital qui gît au fond de toutes les « phobies » et « manies » : la grande émotivité des dégénérés [1]. Si, à l'émotivité ou à l'excessive excitabilité, il avait ajouté la débilité cérébrale qui implique la faiblesse de l'aperception, de la volonté, de la mémoire, du jugement, l'inattention, l'instabilité, il aurait complètement caractérisé la nature de la dégénérescence et peut-être empêché que la psychiatrie fût surchargée d'une foule de désignations inutiles et troublantes. Kowalewski s'est approché bien plus près de la vérité quand, dans son étude connue [2], il a représenté tous les troubles intellectuels des dégénérés comme une maladie unique qui offre simplement différents degrés de gravité et qui amène, sous sa forme la plus bénigne, la neurasthénie; sous une forme plus grave, les obsessions et les angoisses irraisonnées; sous sa forme la plus grave, la folie de la négation ou du doute. Dans ce cadre se rangent toutes les « manies » et « phobies » isolées qui pullulent actuellement dans la littérature psychiatrique.

Mais si l'on doit se refuser à faire une maladie particulière de chaque symptôme par lequel se manifeste le trouble

1. Legrain, *Du délire chez les dégénérés*. Paris, 1886, p. 68, exprime cela en termes simplement un peu différents, quand il dit : « Obsession, impulsion, voilà ce qu'on trouve au fond de toute monomanie ».
2. Analysée dans le *Journal of mental science*, janvier 1888.

fondamental, c'est-à-dire la dégénérescence, il ne faut pas non plus méconnaître, d'autre part, que chez certains dégénérés prédomine nettement un groupe de phénomènes morbides, sans que pour cela manquent chez eux les autres. Il est donc permis de distinguer parmi eux certaines espèces principales, notamment, à côté des mystiques dont nous avons étudié les plus remarquables représentants dans l'art et la poésie contemporains, les « égotistes » (*Ichsüchtige*). Ce n'est pas par affectation que je me sers de ce mot, au lieu des mots « égoïsme » et « égoïste » ordinairement employés. L'égoïsme est un manque d'amabilité, un défaut d'éducation, peut-être un défaut du caractère, une preuve de moralité insuffisamment développée, mais ce n'est pas une maladie. L'égoïste est complètement en état de se conduire dans la vie et de tenir sa place dans la société; il en est même souvent, quand il ne s'agit que d'atteindre des buts bas, plus capable que l'homme supérieur et meilleur qui s'est élevé jusqu'à l'abnégation de lui-même. L'égotiste, au contraire, est un malade qui ne voit pas les choses comme elles sont, ne comprend pas le monde et ne sait pas prendre juste position vis-à-vis lui. La différence que je fais en allemand entre *Ichsucht* et *Selbstsucht*, les Français la font aussi dans leur langue, où jamais un écrivain soigneux ne confondra le mot « égotisme », emprunté à l'anglais, avec le mot « égoïsme ».

Naturellement, le lecteur auquel on montre la physionomie intellectuelle des égotistes doit toujours se rappeler que, si les représentants principaux de cette espèce et de l'espèce mystique sont caractérisés avec une netteté suffi-

sante, les frontières de celles-ci sont flottantes. Les égotistes sont d'une part à la fois mystiques, érotiques et, parfois même, ce qui a l'air paradoxal, affectent un semblant de philanthropie, et chez les mystiques, d'autre part, nous rencontrons assez souvent un égotisme fortement développé. Il y a parmi les dégénérés certains exemplaires chez lesquels tous les troubles se produisent à un degré tellement égal, que l'on peut se demander si l'on est en présence plutôt de mystiques que d'égotistes. En règle générale cependant, le rangement dans l'une ou l'autre classe ne souffrira pas de trop grandes difficultés.

Que l'égoïsme soit un trait de caractère saillant des dégénérés, c'est ce qu'établissent unanimement tous les observateurs. « Il (le dégénéré) ne connaît, ne s'intéresse qu'à lui-même », dit Roubinovitch [1], et Legrain constate qu'il « n'a... qu'une préoccupation, celle de satisfaire ses appétits [2] ». Cette particularité établit un lien qui rattache le plus haut dégénéré au plus bas, le génie délirant au débile d'esprit. « Tous les génies délirants », remarque Lombroso, « sont très épris et très occupés de leur propre moi [3] », et Sollier écrit au sujet de leurs antipodes, les imbéciles : « Indisciplinés, ils n'obéissent que par crainte, sont souvent violents, surtout avec ceux qui sont plus faibles qu'eux, humbles et soumis avec ceux qu'ils sentent plus forts. Peu affectueux, égoïstes au premier chef, vantards [4] ».

1. J. Roubinovitch, *Hystérie mâle et dégénérescence*. Paris, 1890, p. 62.
2. Legrain, *op. cit.*, p. 10.
3. Lombroso, *Génie et Folie* (édition allemande citée t. I), p. 325.
4. Dr Paul Sollier, *Psychologie de l'Idiot et de l'Imbécile*. Paris, 1890, p. 174.

Le clinicien se contente d'indiquer le fait de cet égoïsme caractéristique ; mais nous voulons, nous, aussi rechercher quelles sont ses racines organiques, pourquoi le dégénéré doit être plus qu'égoïste, pourquoi il doit être égotiste et ne peut être autrement.

Pour comprendre comment naît la conscience du « moi » maladivement exagérée, fréquement accrue jusqu'à la folie des grandeurs, nous devons nous rappeler comment se forme la saine conscience du « moi ».

Il ne peut naturellement me venir à l'idée de traiter ici la théorie entière de la connaissance; seuls les résultats les plus importants de cette science, aujourd'hui déjà si développée, peuvent trouver place à cet endroit.

C'est devenu un lieu commun philosophique, que nous obtenons la connaissance immédiate seulement des transformations qui ont lieu dans notre propre organisme. Si, malgré cela, nous sommes en état de nous créer, à l'aide des perceptions que nous puisons uniquement dans notre intérieur, une image du monde extérieur qui nous entoure, cela vient de ce que nous ramenons les transformations perçues par nous dans notre organisme à des causes agissant en dehors de celui-ci, et que nous tirons de la nature et de la force des transformations qui se passent dans notre organisme, des conclusions sur la nature et la force des faits extérieurs qui les occasionnent.

Comment nous arrivons à admettre qu'il y a quelque chose d'extérieur et que les transformations, perçues seules par nous dans notre organisme, peuvent avoir des causes qui ne résident pas dans l'organisme même, c'est là une question sur laquelle la métaphysique se casse la

tête depuis des siècles. Celle-ci a si peu trouvé de réponse, que, pour avoir l'air d'en finir avec cette difficulté, elle a simplement nié la question même et prétendu que le « moi » n'a réellement aucune connaissance d'un « non-moi », d'un monde extérieur, et ne peut non plus l'avoir, parce qu'il n'y a pas de monde extérieur, que ce que nous nommons ainsi est une création de notre esprit et existe seulement dans notre pensée comme représentation, mais non en dehors de notre « moi » comme réalité.

C'est un fait caractéristique pour l'action assoupissante exercée par le son d'un mot sur l'esprit humain, que ce caquetage absolument dénué de sens, insinuant, bien agencé et formé en système philosophique, de l'idéalisme, ait complètement satisfait pendant près de huit générations la plupart des métaphysiciens de profession, de Berkeley à Fichte, Schelling et Hegel. Ces hommes sages répétèrent sur un ton convaincu la doctrine de la non-existence du « non-moi », et cela ne les troubla pas de contredire constamment dans toutes leurs actions leur propre verbiage, de se livrer, de leur naissance à leur mort, à une série ininterrompue d'actes absolument absurdes s'il n'y avait pas de monde extérieur objectif, de voir par conséquent eux-mêmes dans leur système de l'ombre et du vent, un jeu puéril avec des mots vides de sens. Et le plus logique parmi ces radoteurs sérieux, l'évêque Berkeley, ne remarqua même pas qu'il n'avait toujours pas obtenu, au prix de l'abdication totale du bon sens, la réponse cherchée à la question fondamentale de la connaissance, car son idéalisme dogmatique nie, il est vrai, la réalité du monde extérieur, mais admet étourdiment qu'en dehors de lui,

Berkeley, il y a encore d'autres esprits et même un esprit du monde. Ainsi donc, même d'après lui, le « moi » n'est pas tout, il y a en dehors du « moi » quelque chose encore, un « non-moi »; il existe donc un monde extérieur, ne fût-ce que sous la forme d'esprits immatériels. Mais alors cela ramène la question : comment le « moi » de Berkeley arrive-t-il à concevoir l'existence de n'importe quoi en dehors de lui-même, l'existence d'un « non-moi »? C'est à cette question qu'il fallait répondre, et, tout en sacrifiant le monde des phénomènes tout entier, l'idéalisme de Berkeley, comme l'idéalisme de chacun de ses successeurs, n'y répond en quoi que ce soit.

La métaphysique ne pouvait trouver de réponse à la question, parce que celle-ci, telle qu'elle est posée par celle-là, n'est pas susceptible de réponse. La psychologie scientifique, c'est-à-dire la psycho-physiologie, ne rencontre pas les mêmes difficultés. Elle ne prend pas le « moi » achevé de l'adulte clairement conscient de lui-même, se sentant nettement opposé au « non-moi », au monde extérieur tout entier, mais elle revient aux débuts de ce « moi », recherche de quelle manière il se forme, et trouve alors qu'à une époque où l'idée de l'existence d'un « non-moi » serait réellement inexplicable, cette idée, en effet, n'existe absolument pas, et qu'ensuite, quand nous la rencontrons, le « moi » a déjà fait des expériences qui expliquent complètement comment il a pu et dû arriver à la formation de l'idée d'un « non-moi ».

Qu'une certaine conscience soit le phénomène accompagnateur de chaque réaction du protoplasma sur les actions extérieures, c'est-à-dire une qualité fondamentale

de la matière vivante, c'est ce qu'il nous est permis de supposer. Même les êtres vivants unicellulaires les plus simples se meuvent avec une intention évidente vers certains buts et s'éloignent de certains points; ils distinguent entre les aliments et les matières impropres à les nourrir; ils ont donc une sorte de volonté et de jugement, et ces deux activités supposent de la conscience [1]. De quelle nature, il est vrai, peut être cette conscience localisée dans le protoplasma pas même encore différencié en cellules nerveuses, c'est là une chose dont l'esprit humain ne peut absolument se faire une idée claire. Ce que nous pouvons seulement supposer d'une façon certaine, c'est que, dans la conscience crépusculaire d'un être vivant unicellulaire, la notion d'un « moi » et d'un « non-moi » qui lui est opposé, n'existe pas. La cellule éprouve des transformations en elle-même, et ces transformations provoquent, d'après des lois bio-chimiques ou bio-mécaniques déterminées, d'autres transformations; elle reçoit une impression à laquelle elle répond par un mouvement; mais elle ne se fait sûrement aucune idée que l'impression est causée par un processus dans le monde extérieur et que son mouvement réagit sur le monde extérieur.

Même chez des animaux bien plus élevés dans la série, beaucoup plus avancés dans la différenciation, un « moi »

1. Voir à ce sujet le remarquable travail d'Alfred Binet « sur la vie psychique des micro-organismes », contenu dans le volume : *Le Fétichisme dans l'amour* (*Etudes de psychologie expérimentale*). — *La vie psychique des micro-organismes, l'intensité des images mentales, le problème hypnotique, note sur l'écriture hystérique.* Paris, 1890. — Peu de temps avant Binet, Verworn a traité, dans ses *Études protistes psycho-physiologiques.* Iéna, 1889, ce même sujet d'une façon très méritoire et ouvrant des voies nouvelles.

proprement dit est inimaginable. Comment les bras d'une étoile de mer, le bouton d'un tunicier, du botryle, par exemple, la moitié d'un animal double (diplozoon), le tube d'une actinie ou d'un autre polype coraillier, peuvent-ils avoir conscience d'un « moi » particulier, vu que, tout en étant des animaux par eux-mêmes, ils sont en même temps une partie d'un animal composé, d'une colonie d'animaux, et doivent percevoir les impressions qui les frappent directement aussi bien que celles éprouvées par un compagnon de la même colonie? Ou bien certains gros vers, maintes espèces d'eunice, par exemple, peuvent-ils avoir une idée de leur « moi », puisqu'ils ne sentent ni ne reconnaissent les propres parties de leur corps comme parties constitutives de leur individualité, et entament leur queue quand, par un hasard de l'enroulement, elle vient à se trouver devant leur bouche?

La conscience du « moi » n'est pas synonyme de la conscience en général. Tandis que celle-ci est probablement un attribut de toute la matière vivante, celle-là est le résultat de l'action concordante d'un tissu nerveux hautement différencié et placé dans un rapport de subordination réciproque (hiérarchisé). Elle apparaît très tard dans la série d'évolution des organismes et est jusqu'à présent le plus haut phénomène vital dont nous ayons connaissance. Elle naît peu à peu des expériences que fait l'organisme au cours de l'activité naturelle de ses parties constitutives. Chacun de nos ganglions nerveux, chacune de nos fibres nerveuses et même chaque cellule, a une conscience subalterne et vague de ce qui se passe en eux Comme le système nerveux entier de notre corps a de

nombreuses communications entre toutes ses parties, il perçoit dans sa totalité quelque chose de toutes les excitations de ses parties et de la conscience qui les accompagne. De cette façon naît au centre où aboutissent toutes les voies nerveuses du corps entier, au cerveau, une conscience totale composée de consciences partielles innombrables, mais qui naturellement n'a pour objet que les processus se passant dans son propre organisme. Dans le cours de son existence, et cela de très bonne heure, la conscience distingue deux sortes de perceptions tout à fait différentes. Les unes apparaissent imprévues, les autres précédées d'autres phénomènes. Nul acte de volonté ne précède les excitations des sens, mais il précède chaque mouvement conscient; avant que nos sens perçoivent quelque chose, notre conscience n'a aucune notion de ce qu'ils percevront; avant que nos muscles exécutent un mouvement, une image de ce mouvement est élaborée dans le cerveau ou la moelle épinière (s'il s'agit d'une action réflexe); il existe donc auparavant une représentation du mouvement que les muscles exécuteront. Nous sentons clairement que la cause immédiate du mouvement est placée en nous-mêmes; par contre, nous n'avons pas les mêmes sensations quant aux impressions des sens; nous apprenons en outre par le sens musculaire la réalisation des représentations de mouvement élaborées par notre conscience; par contre, nous n'éprouvons rien de semblable quand nous élaborons une représentation de mouvement qui n'a pas exclusivement pour objet nos propres muscles. Nous voulons, par exemple, lever le bras. Notre conscience élabore cette représentation, les muscles bra-

chiaux obéissent, et la conscience reçoit le rapport que la représentation a été réalisée par les muscles brachiaux. Maintenant, nous voulons lever ou lancer avec le bras une pierre. Notre conscience élabore une représentation de mouvement impliquant nos propres muscles et la pierre. Quand nous exécutons le mouvement voulu et pensé, notre conscience reçoit des impressions des muscles mis en activité, mais non de la pierre. Elle perçoit donc des mouvements qui sont accompagnés de sensations musculaires, et d'autres qui apparaissent sans cet accompagnement.

Pour saisir complètement la formation de notre conscience du « moi » et de l'idée de l'existence d'un « non-moi », nous devons encore envisager un troisième point. Toutes les parties, toutes les cellules de notre corps ont leur conscience particulière qui accompagne chacune de leurs excitations. Ces excitations sont occasionnées en partie par l'activité de la nutrition, de l'assimilation, du dédoublement du noyau, c'est-à-dire par les processus vitaux de la cellule même, en partie par les actions extérieures. Les excitations qui proviennent des processus intérieurs, bio-chimiques et bio-mécaniques, de la cellule, sont continues et durent aussi longtemps que la vie de la cellule même. Les excitations qui sont un effet des actions extérieures n'apparaissent évidemment qu'avec ces actions, c'est-à-dire non continuellement, mais périodiquement. Les processus vitaux dans la cellule n'ont directement de valeur et d'importance que pour la cellule même, non pour l'organisme total; les actions extérieures peuvent acquérir de l'importance pour l'organisme tout entier. L'organe principal, le cerveau, s'habitue à négliger les

excitations qui se rapportent à l'activité vitale intérieure de la cellule, d'abord parce qu'elles sont continues et qu'on ne perçoit clairement qu'un changement d'état, non un état même, et ensuite parce que la cellule accomplit ses propres fonctions par sa propre force, ce qui rend inutile l'intervention du cerveau. Le cerveau tient compte, par contre, des excitations qui sont amenées par une action extérieure, premièrement parce qu'elles apparaissent avec des interruptions, et secondement parce qu'elles peuvent rendre nécessaire une adaptation de l'organisme total, laquelle n'a lieu que par une intervention du cerveau.

Que le cerveau ait connaissance aussi des excitations intérieures de l'organisme, et, seulement pour les raisons exposées, ne soit pas, en règle générale, clairement conscient d'elles, cela n'est pas douteux. Si, par la maladie, un trouble se produit dans les fonctions de la cellule, nous devenons aussitôt conscients des processus dans la cellule, nous sentons l'organe malade, il excite notre attention, l'organisme entier est mal à l'aise et mal disposé. C'est des excitations de ce genre, qui, à l'état sain, n'arrivent pas clairement à notre conscience, que se compose la sensation de notre corps, notre « moi » organique, la « cénesthésie ».

La cénesthésie, le « moi » organique obscurément conscient, s'élève jusqu'à la conscience claire du « moi » par les excitations de la seconde espèce qui arrivent au cerveau par les nerfs et les muscles, car elles sont plus fortes et plus nettes que les autres et sont interrompues. Le cerveau apprend les transformations causées dans le système nerveux par les actions extérieures et les contractions des muscles. Comment il a connaissance de ces der-

nières, cela est encore obscur. On a prétendu dans ces derniers temps que le sens musculaire a pour siège les nerfs des articulations. Cela est sûrement faux, car nous avons des sensations nettes des contractions de muscles qui ne mettent en mouvement aucune articulation, par exemple des muscles orbiculaires et constricteurs, puis des spasmes toniques et cloniques même de fibres musculaires isolées qui, également, ne produisent pas un changement de position de l'articulation. Quoi qu'il en soit, de quelque façon que se produisent les perceptions du sens musculaire, ces perceptions existent en tout cas.

La conscience fait donc de très bonne heure l'expérience que les mouvements musculaires perçus sont précédés de certains actes qu'elle accomplit elle-même, à savoir l'élaboration de représentations de mouvements et l'envoi d'impulsions aux muscles. Elle reçoit connaissance de ces mouvements deux fois l'une après l'autre : elle les perçoit d'abord directement comme représentation et acte volitionnel propres, comme image de mouvement élaborée dans les centres nerveux, et immédiatement après comme impression provenant des nerfs musculaires, comme mouvement exécuté. Elle s'habitue à rattacher les mouvements musculaires à ses propres actes, à ses représentations de mouvements élaborées d'abord, et à regarder ces mouvements musculaires comme une conséquence de ceux-ci : bref, à penser causalement. La conscience a-t-elle pris l'habitude de la causalité, elle cherche alors la cause de toutes ses perceptions et ne peut plus s'imaginer une perception sans cause. La cause des perceptions musculaires, c'est-à-dire des mouvements voulus avec conscience,

elle la trouve en elle-même. La cause des perceptions nerveuses, c'est-à-dire des rapports faits par le système nerveux sur les excitations qu'il éprouve, elle ne la trouve pas en elle-même. Mais celles-ci doivent cependant avoir une cause. Où est-elle? Comme elle ne se trouve pas dans la conscience, elle doit nécessairement exister quelque part ailleurs; il doit donc y avoir quelque chose d'autre encore en dehors de la conscience, et c'est ainsi que la conscience parvient, par l'habitude de la pensée causale, à concevoir l'existence de quelque chose en dehors d'elle-même, d'un « non-moi », d'un monde extérieur, et à y transporter la cause des excitations qu'elle perçoit dans le système nerveux.

L'expérience enseigne que, dans la distinction entre le « moi » et le « non-moi », il ne s'agit réellement que d'une habitude de pensée, d'un schéma de pensée, et non d'une connaissance effective et sûre qui porte en elle-même le critérium de son exactitude et de sa certitude. Quand, par suite d'un trouble maladif, nos nerfs sensoriels ou leurs centres de perception sont excités et que la conscience acquiert connaissance de cette excitation, elle lui impute sans hésitation, conformément à son habitude, une cause existant dans le « non-moi », une cause extérieure. Ainsi naissent les illusions et les hallucinations, que le malade tient pour des réalités, et cela si sûrement, qu'il n'y a absolument aucun moyen de le convaincre qu'il perçoit des faits qui se passent en lui, non hors de lui. De la même manière, la conscience conclut que les mouvements exécutés inconsciemment sont causés par une volonté étrangère. Elle perçoit le mouvement, elle n'a pas remarqué

que la cause intérieure habituelle, la représentation d'un mouvement et un acte de volonté, l'ont précédé; elle place donc sans hésitation la cause du mouvement dans le « non-moi », bien qu'elle réside dans le « moi », étant élaborée par des centres inférieurs dont l'activité reste inaperçue par la conscience. C'est là ce qui donne naissance au spiritisme, qui, en tant qu'il est de bonne foi et non ouvertement une duperie, constitue simplement un essai d'explication mystique de mouvements dont la conscience ne trouve pas en elle-même la cause réelle, qu'elle place en conséquence dans le « non-moi ».

En dernière analyse, la conscience du « moi » et notamment l'opposition du « moi » et du « non-moi », est une illusion des sens et une faute de pensée. Chaque organisme se rattache à l'espèce, et, au delà d'elle, à l'univers. Il est la continuation matérielle directe de ses parents, il se continue d'une façon matérielle directe dans ses descendants. Il se compose des mêmes matières que le monde qui l'entoure, ces matières pénètrent constamment en lui, le transforment, produisent en lui tous les phénomènes de la vie et de la conscience. Toutes les lignes de force de la nature se prolongent dans son intérieur, théâtre des mêmes faits physiques et chimiques qui se passent dans l'univers entier. Ce que le panthéisme pressent et revêt de mots inutilement mystiques, est un fait net et clair : l'unité de la nature, dans laquelle chaque organisme est aussi une partie reliée au tout. Certaines parties sont plus rapprochées, d'autres s'écartent un peu plus les unes des autres. La conscience perçoit seulement les parties étroitement rassemblées de son substratum

somatique, non celles plus distantes. Ainsi elle arrive à se faire l'illusion que les parties rapprochées sont seules à elle, que les plus distantes lui sont étrangères, et à se considérer comme un « individu » qui se place en face du monde en qualité de monde particulier, de microcosme. Elle ne remarque pas que le « moi » si raidement affirmé n'a pas de limites fixes, mais se continue et s'étend au-dessous du seuil de la conscience, avec une netteté de séparation de plus en plus diminuée, jusqu'aux profondeurs extrêmes de la nature, pour s'y mêler à toutes les autres parties constitutives de l'univers.

Nous pouvons maintenant résumer beaucoup plus brièvement l'histoire naturelle du « moi » et du « non-moi », et la présenter en quelques formules. La conscience est une qualité fondamentale de la matière vivante. Le plus haut organisme lui-même n'est qu'une colonie d'organismes les plus simples, c'est-à-dire de cellules vivantes, qui sont différenciées diversement pour rendre apte la colonie à de plus hautes fonctions que la simple cellule ne peut en effectuer. La conscience collective ou du « moi » de la colonie se compose de la conscience particulière des parties. La conscience du « moi » a une partie obscure négligée qui se rapporte aux fonctions vitales des cellules, la cénesthésie, et une partie claire privilégiée qui est attentive aux excitations des nerfs sensoriels et à l'activité voulue des muscles, et qui les connaît. La conscience claire fait l'expérience que des actes de volonté précèdent les mouvements volontaires. Elle arrive à la conception de la causalité. Elle remarque que les excitations sensorielles n'ont pas de cause placée en elle-même. Elle est en con-

séquence forcée de transporter ailleurs cette cause à la conception de laquelle elle ne peut renoncer, et est nécessairement amenée par là d'abord à l'idée d'un « non-moi », et ensuite au développement de ce « non-moi » en un univers apparent.

La vieille psychologie spiritualiste, qui regarde le « moi » comme quelque chose d'entièrement différent du corps, comme une substance spéciale et une, prétend que ce « moi » considère son propre corps comme quelque chose de non identique avec lui, d'opposé au « moi » proprement dit, comme quelque chose d'extérieur, par conséquent, en fait, comme « non-moi ». Elle nie ainsi la cénesthésie, c'est-à-dire un fait empirique absolument certain. Nous avons constamment l'obscure sensation de l'existence de toutes les parties de notre corps, et la conscience de notre « moi » éprouve immédiatement une altération, si les fonctions vitales de quelqu'un de nos organes ou tissus subissent un trouble [1].

Le développement va du « moi » inconscient organique à la conscience claire du « moi » et à la conception du « non-moi ». L'enfant a vraisemblablement déjà avant sa naissance, en tout cas après, de la cénesthésie, car il sent

1. Certains malades « jouissent avec délices de la légèreté de leur corps, se sentent suspendus en l'air, croient pouvoir voler; ou bien ils ont un sentiment de pesanteur dans tout le corps, dans quelques membres, dans un seul membre, qui paraît volumineux et lourd. Un jeune épileptique sentait parfois son corps si extraordinairement pesant, qu'à peine il pouvait le soulever. D'autres fois il se sentait tellement léger, qu'il croyait ne pas toucher le sol. Quelquefois il lui semblait que son corps avait pris un tel volume, qu'il lui serait impossible de passer par une porte. Dans cette dernière illusion,... le malade se sent beaucoup plus petit ou beaucoup plus grand que dans la réalité ». (Th. Ribot, *Les maladies de la personnalité*, 3e édition. Paris, 1889, p. 35).

ses actes vitaux intérieurs, témoigne de la satisfaction quand ceux-ci s'effectuent sainement, manifeste par de l'agitation et des cris, qui ne sont aussi qu'une agitation des muscles respiratoires et laryngiens, son mécontentement quand des troubles y apparaissent, aperçoit et exprime les états généraux de son organisme, tels que la faim, la soif et la fatigue. Mais une conscience claire n'existe pas encore, le cerveau n'a pas encore pris le dessus sur les centres inférieurs; des impressions sensorielles sont peut-être perçues, mais sûrement non encore réunies en aperceptions; la plupart des mouvements ne sont précédés d'aucun acte de volonté conscient et ne sont que des actions réflexes, c'est-à-dire des manifestations de ces consciences locales qui, plus tard, deviennent obscures jusqu'à ne plus pouvoir être perçues, quand la conscience cérébrale a atteint sa pleine clarté. Peu à peu se développent les centres supérieurs; l'enfant commence à prêter attention à ses impressions sensorielles, à former de ses perceptions des aperceptions et à faire des mouvements voulus adaptés à ses besoins. A l'éveil de sa volonté consciente est aussi liée la naissance de la conscience de son « moi ». L'enfant reconnaît qu'il est une individualité. Seulement ses processus organiques intérieurs l'occupent beaucoup plus encore que les phénomènes du monde extérieur qui lui sont transmis par les nerfs sensoriels, et ses propres états remplissent à peu près complètement sa conscience. L'enfant est pour cette raison un modèle d'égoïsme, et, jusqu'à un âge plus avancé, il est tout à fait incapable de déployer de l'attention ou de l'intérêt pour quoi que ce soit qui ne se rapporte pas directement à ses

besoins et à ses penchants. Par le perfectionnement continué de son cerveau, l'homme parvient finalement à ce degré de maturité dans lequel il acquiert une notion juste de ses rapports avec les autres hommes et avec la nature. Alors la conscience prend de moins en moins garde aux processus vitaux dans son propre organisme, et de plus en plus aux excitations de ses sens. Elle ne s'occupe plus de ceux-là que quand ils s'affirment en pressants besoins; elle s'occupe au contraire de ceux-ci toujours à l'état éveillé. Le « moi » recule décidément derrière le « non-moi », et l'image du monde remplit la plus grande partie de la conscience.

De même que la formation d'un « moi », d'une individualité clairement consciente de son existence particulière, est la plus haute œuvre de la matière vivante, de même le plus haut degré de développement du « moi » consiste à s'incorporer le « non-moi », à comprendre le monde, à vaincre l'égoïsme et à établir d'étroites relations avec les autres êtres, les choses et les phénomènes. Auguste Comte et, après lui, Herbert Spencer, ont nommé ce degré « altruisme », du mot italien « altrui », le prochain. L'instinct sexuel qui pousse l'individu à chercher un autre individu est aussi peu de l'altruisme que, par exemple, la faim qui incite le chasseur à suivre un animal pour le tuer et le manger. Il ne peut être question d'altruisme que quand l'individu s'occupe d'un autre être par sympathie ou par curiosité, et non pour satisfaire un besoin pressant immédiat de son corps, la faim momentanée de tel ou tel de ses organes.

Par l'altruisme seulement l'homme est en état de se

maintenir dans la société et dans la nature. Pour constituer un être social, l'homme doit sentir avec ses semblables et se montrer sensible à leur opinion sur lui. L'un et l'autre présupposent qu'il est capable de se représenter assez vivement les sentiments de ses semblables pour les éprouver lui-même. Celui qui n'est pas en état de se représenter la douleur d'un autre assez nettement pour en souffrir lui-même, celui-là n'aura pas de compassion, et celui qui ne peut pressentir exactement quelle impression fera sur un autre telle action ou telle omission de lui-même, celui-là n'aura aucun égard pour les autres. Dans les deux cas il se verra bientôt exclu de la communauté humaine, l'ennemi de tous, combattu par tous, et très vraisemblablement il succombera. Et pour se défendre contre les forces naturelles destructrices et les tourner à son avantage, l'homme doit les connaître exactement, c'est-à-dire qu'il doit être en état de se représenter clairement leurs effets. Une représentation nette des sentiments des autres et des effets des forces naturelles suppose la faculté de s'occuper intensivement du « non-moi ». Pendant que l'homme s'occupe du « non-moi », il ne songe pas à son « moi », et celui-ci descend au-dessous du seuil de la conscience. Afin que le « non-moi » de cette façon l'emporte sur le « moi », les nerfs sensoriels doivent bien conduire les impressions extérieures, les centres de perception du cerveau doivent être sensibles aux excitations des nerfs sensoriels, les centres les plus élevés doivent développer d'une manière sûre, rapide et vigoureuse, les perceptions en aperceptions, unir celles-ci en concepts et en jugements, et, le cas échéant, les transformer en actes volitionnels,

en impulsions motrices, et, comme la plus grande partie de ces différentes activités est accomplie par l'écorce grise des lobes frontaux, cela veut dire que cette dernière doit être bien développée et travailler vigoureusement.

Ainsi se présente à nous l'homme sain. Il perçoit peu et rarement ses excitations intérieures, toujours et nettement ses impressions extérieures. Sa conscience est remplie d'images du monde extérieur, non d'images d'activité de ses organes. Le travail inconscient de ses centres inférieurs joue un rôle presque négligeable à côté du travail pleinement conscient des centres les plus élevés. Son égoïsme n'est pas plus fort que cela n'est strictement nécessaire pour maintenir son individualité, et ses pensées et actions sont déterminées par la connaissance de la nature et de ses semblables et par les égards qu'il leur doit.

Tout autre est le spectacle offert par le dégénéré. Son système nerveux n'est pas normal. En quoi consistent en dernière analyse les écarts de la norme, nous l'ignorons. Très vraisemblablement la cellule du dégénéré est composée un peu autrement que celle de l'homme sain, les particules du protoplasma sont disposées autrement, moins régulièrement, les mouvements moléculaires ont lieu, par suite, d'une façon moins libre et rapide, moins rythmique et vigoureuse. Mais ceci est une simple hypothèse indémontrable. Seulement, on ne peut raisonnablement douter que tous les signes corporels ou « stigmates » de la dégénérescence, tous les arrêts et inégalités de développement observés n'aient leur source dans un trouble bio-chimique et bio-mécanique de la cellule nerveuse ou peut-être de la cellule en général.

Dans la vie psychique du dégénéré, l'anomalie de son système nerveux a pour conséquence l'incapacité d'atteindre le plus haut degré de développement de l'individu, la libre sortie des limites factices de l'individualité, l'altruisme. Dans le rapport de son « moi » et de son « non-moi », le dégénéré reste toute sa vie un enfant. Il apprécie et même aperçoit à peine le monde extérieur et s'occupe seulement des processus organiques dans son propre corps. Il est plus qu'égoïste, il est maladivement égotiste.

Son égotisme peut directement provenir de différentes conditions de son organisme. Ses nerfs sensoriels peuvent être obtus, sont en conséquence faiblement excités par le monde extérieur, transmettent lentement et mal leurs excitations au cerveau, et ne sont pas en état d'inciter celui-ci à une perception et à une aperception suffisamment fortes. Ou bien ses nerfs sensoriels travaillent passablement bien, mais le cerveau est insuffisamment excitable, il ne perçoit donc pas convenablement les impressions qui lui sont transmises par le monde extérieur.

L'obtusion des dégénérés est attestée par tous les observateurs. De la quantité innombrable de faits que nous pourrions rapporter ici, donnons seulement un très court choix suffisamment caractéristique. « Chez beaucoup d'idiots », dit Sollier, « il n'y a aucune distinction entre le sucré et l'amer. En leur administrant tour à tour du sucre et de la coloquinte, ils ne manifestent aucuns sentiments différents... (Chez eux) le goût n'existe pas à proprement parler... En outre, il y a des perversions du goût. Nous ne parlons pas ici des idiots complets,... mais d'imbéciles même qui mangent des ordures ou des choses repous-

santes,... même leurs propres excréments... Les mêmes remarques s'appliquent à l'odorat. Plus encore peut-être pour les odeurs que pour les saveurs, les sens paraissent absolument obtus... La sensibilité tactile est très obtuse en général, mais elle l'est toujours d'une manière uniforme... On peut quelquefois se demander s'il n'y a pas anesthésie complète [1] ». Lombroso a examiné la sensibilité générale de la peau de 66 criminels, et l'a trouvée obtuse chez 38 d'entre eux et inégale dans les deux moitiés du corps chez 46 [2]. Dans un livre ultérieur, il résume en ces mots ses constatations sur l'acuité sensorielle des dégénérés : « Impassibles à la douleur eux-mêmes, analgésiques, ils ne comprennent jamais la douleur chez les autres [3] ». M. Ribot ramène les « maladies de la personnalité » (c'est-à-dire les fausses conceptions du « moi ») à des « perturbations organiques, dont le premier résultat est de déprimer la faculté de sentir en général, le second, de la pervertir ». « Un jeune homme dont la conduite avait toujours été excellente, se livre subitement aux plus mauvaises tendances. On ne constata dans son état mental aucun signe d'aliénation évidente, mais on put voir que toute la surface de sa peau était devenue absolument insensible ». — « Il peut sembler étrange que les paresthésies et dysesthésies,... c'est-à-dire de simples perturbations ou altérations sensorielles, désorganisent le moi. Pourtant, l'observation le démontre [4] ». Maudsley décrit quelques cas de dégéné-

1. Sollier, *Psychologie de l'Idiot et de l'Imbécile*, p. 52 et sqq.
2. Lombroso, *L'Homme criminel*. Traduction française par Régnier et Bournet. Paris, 1887, p. 290 et sqq.
3. Lombroso, *Les applications de l'anthropologie criminelle*. Paris, 1892, p. 179.
4. Th. Ribot, *Les maladies de la personnalité*, p. 61, 78, 105.

rescence chez des enfants dont la peau était insensible, et remarque ensuite : « Ils ne peuvent sentir les impressions naturellement, ils ne peuvent s'adapter aux conditions environnantes avec lesquelles ils se mettent en désaccord, et les affections perverties du moi se traduisent par des actes d'un caractère destructeur [1] ».

Du reste, l'insensibilité des dégénérés constatée par tous les observateurs est susceptible de différentes interprétations. Si beaucoup la considèrent comme une conséquence de la condition pathologique des nerfs sensoriels, d'autres croient que la perturbation a son siège non dans ces nerfs, mais dans le cerveau, non dans les conducteurs, mais dans les centres de perception. Pour citer l'un des plus éminents parmi les psycho-physiologistes de la jeune école, Binet établit que « si une partie du corps d'une personne est insensible, elle ignore ce qui s'y passe; mais, d'autre part, les centres nerveux en relation avec cette région insensible peuvent continuer à agir; il en résulte que certains actes souvent simples, mais parfois très compliqués,

1. Maudsley, *Pathologie de l'esprit*, traduction française par Germont. Paris, 1882, p. 306. Voir aussi Alfred Binet, *Les altérations de la personnalité*. Paris, 1892, p. 39 : « Ses sens se ferment aux excitations du dehors; le monde extérieur cesse d'exister pour lui; il ne vit plus que de sa vie exclusivement personnelle; il n'agit plus qu'avec ses propres excitations, qu'avec le mouvement automatique de son cerveau. Bien qu'il ne reçoive plus rien du dehors et que sa personnalité soit complètement isolée du milieu dans lequel il est placé, on le voit aller, venir, faire, agir, comme s'il avait ses sens et son intelligence en plein exercice ». Ceci, il est vrai, est la description d'un malade, mais ce qui est dit de celui-ci s'applique également, avec une différence de degré seulement, à l'égotiste. Féré a communiqué à la Société biologique de Paris, dans la séance du 12 novembre 1892, les résultats d'un grand nombre d'expériences faites par lui, d'où il appert « que chez la plupart des épileptiques, hystériques et dégénérés, la sensibilité cutanée est diminuée ». Voir *La Semaine médicale*, 1892, p. 456.

peuvent s'accomplir dans le corps d'une hystérique et à son insu; bien plus, ces actes peuvent être de nature psychique et manifester une intelligence qui sera par conséquent distincte de celle du sujet et constituera un second moi, coexistant avec le premier ». « On s'est longtemps mépris sur la vraie nature de l'anesthésie hystérique, et on la comparait à une anesthésie vulgaire, de cause organique, due, par exemple, à l'interruption des nerfs conducteurs des impressions. Cette manière de voir doit être complètement abandonnée, et nous savons aujourd'hui que l'anesthésie hystérique n'est pas une insensibilité véritable; c'est une insensibilité par inconscience, par désagrégation mentale; en un mot, c'est une insensibilité psychique [1] ».

Le plus souvent il ne s'agira pas de cas simples, où ce sont les nerfs sensoriels seuls ou les centres cérébraux seuls qui travaillent mal, mais de cas mixtes où les deux appareils ont une part diversement variable au trouble. Mais que les nerfs ne conduisent pas les impressions au cerveau, ou que le cerveau ne perçoive pas ou ne fasse pas monter dans la conscience les impressions amenées, le résultat est toujours le même : le monde extérieur ne sera pas saisi exactement et nettement par la conscience, le « non-moi » n'y sera pas convenablement représenté, le « moi » n'éprouvera pas la dérivation nécessaire de la préoccupation exclusive des processus se passant dans son propre organisme.

Le rapport naturel sain entre les sensations organiques et les perceptions sensorielles est plus fortement déplacé

1. Alfred Binet, *Les altérations de la personnalité*, p. 83, 85.

encore, quand à l'insensibilité des nerfs sensoriels ou des centres de perception, ou des deux, s'ajoute une activité vitale des organes maladivement modifiée et accrue. Alors le sentiment organique du « moi », la cénesthésie, s'avance impérieusement au premier plan, couvrant de ses tumultes en grande partie ou complètement les aperceptions du monde extérieur dans la conscience, qui ne tient plus compte que des faits intérieurs de l'organisme. Ainsi naît cette surexcitation ou émotivité particulière qui constitue, nous l'avons vu, le phénomène fondamental de la vie intellectuelle des dégénérés. Car la disposition d'esprit fondamentale de l'émotif, désespérée ou joyeuse, courroucée ou pleurarde, qui détermine le coloris de ses représentations comme la marche de ses idées, est la conséquence des phénomènes qui ont lieu dans ses nerfs, ses vaisseaux et ses glandes [1]. La conscience de ce dégénéré émotif est remplie d'obsessions qui ne sont pas inspirées par les faits du monde extérieur, et d'impulsions qui ne sont pas la réaction contre les excitations extérieures. A cela s'ajoute ensuite la faiblesse de volonté constante du dégénéré, qui lui rend impossible de supprimer ses obsessions, de résister à ses impulsions, de contrôler sa disposition d'esprit fondamentale, et d'attacher ses centres supérieurs à la poursuite attentive du phénomène du monde. Le résultat nécessaire de ces conditions est que, dans de pareilles têtes, le monde, suivant le mot du poète, doit se refléter autrement

1. « Les phénomènes organiques, cardiaques, vaso-moteurs, sécrétoires, etc., qui accompagnent presque tous, sinon tous les états affectifs,... précèdent le phénomène conscient, loin de le suivre ; ils n'en restent pas moins, dans nombre de cas, inconscients ». Gley, cité par A. Binet, *Les altérations de la personnalité*, p. 208.

que dans les têtes normales. Le monde extérieur, le « non-moi », ou bien n'existe pas du tout dans la conscience du dégénéré émotif, ou n'y est représenté, comme sur une surface faiblement reflétante, que par une image entièrement décolorée, à peine reconnaissable, ou, comme dans un miroir creux ou convexe, que par une image fausse complètement défigurée; la conscience, au contraire, est impérieusement accaparée par le « moi » somatique, qui ne permet pas que l'esprit s'occupe d'autre chose que des faits pénibles ou tumultueux qui se passent dans la profondeur des organes.

Nerfs sensoriels mauvais conducteurs, centres de perception du cerveau obtus, faiblesse de volonté et incapacité d'attention qui en est la conséquence, processus vitaux maladivement irréguliers et violents dans les cellules, voilà, par conséquent, les bases organiques sur lesquelles croît l'égotisme.

L'égotiste doit nécessairement exagérer de façon extraordinaire sa propre importance et celle de tous ses actes, car il n'est rempli que de lui-même, peu ou point de l'image du monde, et par là incapable de comprendre sa situation vis-à-vis les autres hommes et le monde, et d'apprécier convenablement le rôle de son activité dans le fonctionnement général de la société. On inclinerait peut-être maintenant à confondre l'égotisme avec la manie des grandeurs. Mais il y à entre les deux états une différence caractéristique. La manie des grandeurs, il est vrai, est, elle aussi, de même que son complément clinique, la manie des persécutions, causée par des processus maladifs dans l'intérieur de l'organisme, qui contraignent la

conscience à consacrer constamment son attention à son propre « moi » somatique; plus spécialement, l'activité biochimique des organes anormalement augmentée donne les représentations agréablement excessives de la manie des grandeurs; l'activité ralentie ou maladivement aberrante, au contraire, les représentations pénibles de la manie des persécutions [1]. Seulement, dans la manie des grandeurs comme dans celle de la persécution, le malade s'occupe constamment du monde et des hommes; dans l'égotisme, au contraire, il s'en abstrait à peu près complètement. Dans le délire systématique du fou mégalomane et persécuté, le « non-moi » joue le rôle prééminent. Le malade s'explique l'importance que son « moi » obtient à ses propres yeux, par l'invention d'une grandiose situation sociale universellement reconnue ou d'une inexorable hostilité de personnages ou de groupes puissants. Il est pape ou empereur, et ses persécuteurs sont des chefs d'État ou de grands pouvoirs sociaux, la police, le clergé, etc. Son délire compte par conséquent avec l'État et la société, il admet leur importance et attache la plus grande valeur, dans un cas, aux hommages, dans l'autre cas, à l'inimitié de son prochain. L'égotiste, au contraire, ne regarde absolument pas comme nécessaire de rêver une situation sociale inventée. Il n'a pas besoin du monde et de son

1. Ce n'est pas là une simple hypothèse, mais un fait bien démontré. Des centaines d'expériences de Bœck, Weill, Mœbius, Charrin, Mairet, Bose, Slosse, Laborde, Marie, etc., ont établi que chez les aliénés, dans les états d'excitation et après, l'urine est plus toxique, c'est-à-dire plus riche en matières organiques usées et excrétées, et après les états de dépression, moins toxique, c'est-à-dire plus pauvre en matières désagrégées que chez les individus sains, ce qui prouve que, chez ceux-là, la nutrition des tissus est maladivement accrue ou ralentie.

appréciation pour justifier à ses propres yeux qu'il est lui-même l'objet de son unique intérêt. Il ne voit même pas le monde. Les autres hommes tout simplement n'existent pas pour lui. Tout le « non-moi » apparaît dans sa conscience seulement comme une ombre vague ou un nuage mince. Il ne lui vient donc pas même l'idée qu'il est quelque chose de particulier, qu'il est plus que les autres et, pour cette raison, ou admiré ou haï; il est seul dans le monde, plus que cela, il est seul le monde, et tout le reste : hommes, animaux, choses, ne constitue que des figures accessoires sans importance qui ne valent pas qu'on y pense.

D'autant plus insignifiants sont les troubles des voies conductrices, des centres de nutrition, de perception et de volition, d'autant plus faible est naturellement l'égotisme et d'autant plus innocemment il se manifeste. Son expression la moins choquante est l'importance souvent comique que l'égotiste attribue à ses sensations, penchants et activités. Est-il peintre : il ne doute pas que l'histoire universelle tout entière ne pivote autour de la peinture, et de ses tableaux en particulier. Écrit-il en prose ou en vers : il est convaincu que l'humanité n'a pas d'autre souci ou, du moins, de souci plus sérieux que les vers et les livres. Qu'on n'aille pas objecter que cela n'est pas particulier aux égotistes seuls, mais spécial à l'immense majorité des hommes. Assurément, chacun trouve important ce qu'il fait, et celui-là ne vaut même pas grand'chose, qui exécute son travail si distraitement et si superficiellement, tellement sans plaisir ni conscience, que lui-même ne peut pas l'estimer. Mais la grande différence entre l'homme raisonnable et sain et l'égotiste, c'est que celui-là voit clairement

combien est subordonnée pour le reste des hommes son occupation, quoiqu'elle remplisse sa vie et exige le meilleur de sa force, tandis que celui-ci ne parvient pas à se représenter qu'une activité à laquelle il consacre son temps et ses efforts puisse sembler à tous les autres sans importance et même puérile. L'honnête savetier qui ressemèle une vieille botte se livre sûrement de corps et d'âme à son travail, mais il admet qu'il y a pour l'humanité des choses plus intéressantes et plus importantes encore que la réparation de chaussures endommagées. L'égotiste, par contre, s'il est écrivain, n'hésite pas à déclarer, comme M. Stéphane Mallarmé : « Le monde est fait pour aboutir à un beau livre ». Cette exagération absurde de nos propres occupations et intérêts donne en littérature les parnassiens et les esthètes.

La dégénérescence est-elle plus profonde et l'égotisme plus fort, celui-ci ne revêt plus la forme comparativement innocente de l'absorption totale en roucoulements poético-artistiques, mais se manifeste comme immoralité qui peut aller jusqu'à la folie morale. La tendance à commettre des actions nuisibles à lui-même ou à la société s'éveille çà et là aussi chez l'homme sain, quand un appétit délétère demande satisfaction; mais il a la volonté et la force de l'étouffer. L'égotiste dégénéré est trop faible de volonté pour maîtriser ses impulsions, et l'égard au bien de la société ne peut pas déterminer ses actions et ses pensées, parce que la société n'est pas même représentée dans sa conscience. C'est un solitaire insensible à la loi morale créée pour la vie en société, non pour l'homme isolé. Il est clair que, pour Robinson Crusoé, le code pénal n'existe

pas. Seul dans son île, n'ayant affaire qu'à la nature, il ne peut évidemment ni tuer, ni voler, ni piller au sens du code pénal. Il ne peut commettre de délits que contre lui-même. Le manque de discernement et d'empire sur soi-même est l'unique immoralité qui lui soit possible. L'égotiste est un Robinson Crusoé intellectuel qui, dans son idée, vit seul sur une île, et il est en même temps un débile impuissant à se dominer. La loi morale universelle n'existe donc pas pour lui, et la seule chose qu'il pourra voir et avouer, peut-être aussi un peu regretter, c'est qu'il pèche contre la loi morale du solitaire, c'est-à-dire contre la nécessité de maîtriser les instincts nuisibles à soi-même.

La moralité, non celle apprise machinalement, mais celle que nous ressentons comme un besoin intérieur, est devenue, dans le cours des milliers de générations, un instinct organisé. Elle est pour cette raison, comme tout autre instinct organisé, exposée à la « perversion »; celle-ci a pour effet qu'un organe ou l'organisme entier travaille contrairement à sa tâche normale et à ses lois naturelles, et ne peut travailler autrement [1]. Dans la perversion du goût, le malade cherche avidement à avaler tout ce qui, d'ordinaire, provoque la plus profonde répulsion, c'est-à-dire est instinctivement reconnu nuisible

1. Le Dr Paul Moreau (de Tours) décrit l'aberration en ces termes quelque peu obscurs : « L'aberration constitue une dérogation aux lois qui régissent la sensibilité propre des organes et des facultés. Par ce mot nous entendons désigner ces cas dans lesquels l'observation fait constater un changement contre nature, exceptionnel et tout à fait psychologique, changement qui apporte un trouble palpable au fonctionnement régulier d'une faculté ». *Des aberrations du sens génésique*, 4e édition. Paris, 1887, p. 1.

et pour cette raison rejeté : des matières organiques en décomposition, des ordures, du pus, des crachats, etc. Dans la perversion de l'odorat, il préfère les odeurs de pourriture au parfum des fleurs. Dans la perversion du sens génésique, il a des désirs qui sont directement contraires au but de l'instinct : la conservation de l'espèce. Dans la perversion de l'instinct de moralité, le malade est attiré et éprouve des jouissances par des actes qui remplissent l'homme sain de dégoût et d'horreur. Si cette aberration particulière s'ajoute à l'égotisme, nous n'avons plus seulement devant nous l'indifférence obtuse envers le crime, qui caractérise la folie morale, mais la joie goûtée dans le crime. L'égotiste de cette espèce n'est plus seulement insensible au bien et au mal et incapable de les discerner, mais il a une prédilection décidée pour le mal, l'estime chez les autres, le fait lui-même chaque fois qu'il peut agir d'après son penchant, et lui trouve la beauté propre que l'homme sain trouve au bien.

Suivant la classe sociale à laquelle appartient l'égotiste atteint ou non de perversion de l'instinct de moralité, et suivant ses particularités personnelles, son trouble moral se manifestera naturellement d'une façon différente. Membre de la classe des déshérités, il est ou simplement un être déchu et abâtardi dont l'occasion fait un voleur, qui vit dans une promiscuité horrible avec ses sœurs ou ses filles, etc., ou un criminel d'habitude et de profession. Cultivé et à l'aise ou dans une situation dominante, il commet des méfaits qui sont propres aux classes supérieures et n'ont pas pour but la satisfaction des besoins matériels, mais d'autres convoitises. Il devient un Don

Juan de salon et porte sans hésitation la honte et la désolation dans la famille de son meilleur ami. Il est capteur d'héritage, traître envers ceux qui ont confiance en lui, intrigant, semeur de discorde et menteur. Il s'élève quelquefois aussi jusqu'au grand carnassier sur le trône et jusqu'au conquérant universel. Il devient, dans d'étroites conditions, Charles le Mauvais, comte d'Évreux et roi de Navarre, Gilles de Rais, le prototype de Barbe-Bleue, ou César Borgia, et, dans de plus larges, Napoléon Ier. Si son système nerveux n'est pas assez fort pour élaborer des impulsions impérieuses, ou si ses muscles sont trop faibles pour obéir à de telles impulsions, tous ces penchants criminels restent non satisfaits et ne se dépensent que dans son imagination. L'égotiste perverti n'est alors qu'un malfaiteur platonique ou théorique; et s'il embrasse la carrière littéraire, il inventera des systèmes philosophiques pour la justification de sa dépravation, ou emploiera une complaisante rhétorique en vers et en prose pour la célébrer, l'attifer, et la présenter sous une forme autant que possible séduisante. Nous nous trouvons alors en présence du diabolisme et du décadentisme littéraires. Diaboliques et décadents se distinguent des criminels simplement en ce que ceux-là se contentent de rêver et d'écrire. tandis que ceux-ci ont la résolution et la force d'agir. Mais ils ont ce lien commun d'être les uns et les autres des êtres « anti-sociaux [1] ».

1. « Les vices de l'organisation psycho-physique, se faisant jour par des actes prohibés non seulement par la morale, cet ensemble des règles nécessaires élaborées par l'expérience séculaire des nations, mais aussi par les codes pénaux, sont en désaccord avec la vie dans la société, au sein de laquelle seulement l'humanité

Un second caractère que partagent entre eux tous les égotistes, qu'ils affirment leurs penchants anti-sociaux en pensées ou en actions, comme écrivains ou comme criminels, c'est leur incapacité de s'adapter aux conditions dans lesquelles ils doivent vivre. Ce manque d'adaptabilité est une des particularités les plus frappantes du dégénéré et elle est pour lui la source d'une constante souffrance et d'une ruine finale. Mais elle résulte nécessairement de la constitution de son système nerveux central. La prémisse indispensable de l'adaptation est d'avoir une notion exacte des faits auxquels on doit s'adapter [1]. Je ne puis éviter l'or-

peut faire des progrès... Un homme, dès son origine adapté à la vie sociale, ne peut acquérir de pareils vices que par suite de certaines conditions pernicieuses, mettant ses moyens psycho-physiques en désaccord avec les exigences nécessaires de la vie sociale ». Drill, *Les criminels mineurs*, cité par Lombroso dans *Les applications de l'anthropologie criminelle*. Paris, 1892, p. 94. Voir aussi G. Tarde, *La Philosophie pénale*. Lyon, 1890, passim. « Le fou moral n'est pas un véritable aliéné. Une marquise de Brinvilliers, un Troppmann, un être né sans compassion ni sentiment de honte, peut-on dire de lui qu'il n'est pas lui-même quand il commet son crime? Non. Il n'est que trop lui-même. Mais son être, sa personne sont hostiles à la société. Il n'éprouve pas les sentiments que nous autres, hommes civilisés, regardons comme indispensables. Il ne faut pas songer à le guérir ou à l'améliorer ».

1. Le darwinisme explique l'adaptation seulement comme résultat de la lutte pour l'existence et de la sélection, qui est une forme de cette lutte. Dans un individu apparaît par hasard une qualité qui le rend plus apte à se conserver et à vaincre ses ennemis, que les individus nés sans cette qualité. Il trouve des conditions d'existence plus favorables, laisse de plus nombreux descendants qui héritent de cette qualité favorable, et par la survivance des plus capables et la disparition des moins capables, l'espèce entière entre finalement en possession de la qualité utile. Je ne nie nullement qu'une déviation individuelle fortuite du type de l'espèce, qui se montre comme un avantage dans la lutte pour l'existence, ne puisse être une source de transformations ayant pour résultat une meilleure adaptation de l'espèce aux circonstances données et qui ne peuvent être changées. Mais je ne crois pas qu'un tel hasard soit la source unique ou même la plus fréquente de semblables transformations. Je me représente tout autrement le fait de l'adaptation : l'être vivant éprouve dans une situation quelconque des sentiments

nière dans le chemin, si je ne la remarque pas; je ne puis

de déplaisir auxquels il veut échapper, soit par changement de situation (mouvement, fuite), soit en essayant d'agir activement sur la cause de ces sentiments de déplaisir (attaque, modification des conditions naturelles). Si les organes que possède l'être vivant et les aptitudes que ces organes ont déjà acquises ne suffisent pas pour fournir les réactions senties nécessaires et voulues aux sentiments de déplaisir, les êtres débiles se soumettent à leur destinée et souffrent ou même périssent. Les individus plus vigoureux, au contraire, font de violents efforts coutinus pour atteindre leur dessein de fuite, de défense, d'attaque, de suppression des obstacles naturels, ils impriment de fortes impulsions nerveuses à leurs organes pour accroître au degré suprême leur capacité fonctionnelle, et ces impulsions nerveuses sont la cause immédiate des transformations qui donnent aux organes de nouvelles qualités et les rendent plus propres à faire prospérer l'être vivant. Que l'impulsion nerveuse ait pour conséquence une augmentation de l'afflux sanguin et une meilleure nutrition de l'organe en jeu, c'est là un fait biologique certain. Pour moi donc, l'adaptation est le plus souvent non le résultat de qualités acquises fortuitement, mais un acte de volonté. Elle a pour prémisse la perception et l'aperception nettes des causes extérieures des sentiments de déplaisir et le vif désir d'échapper à ces sentiments de déplaisir, ou bien celui de se procurer des sentiments de plaisir, c'est-à-dire un appétit organique. Son mécanisme consiste dans l'élaboration d'une représentation intense d'actes utiles d'organes déterminés et dans l'envoi d'impulsions adéquates à ces organes. Que semblables impulsions puissent modifier la structure anatomique des organes, Kant l'a déjà pressenti lorsqu'il écrivait son traité *De la capacité de la pensée à maîtriser des idées maladives*, et la médecine moderne a pleinement confirmé la chose, en montrant que les stigmates d'une Louise Lateau, les guérisons de tumeurs sur le tombeau du diacre Pâris, les modifications amenées par la suggestion sur la peau des hystériques, la naissance de nævus par impressions ou émotions maternelles, sont l'effet de représentations sur les tissus corporels. On a eu tort de se moquer de Lamarck prétendant que la girafe a un long cou parce qu'elle l'a allongé continuellement pour pouvoir atteindre les cimes des arbres élancés et en paître les feuilles. Quand l'animal élabore la représentation nette qu'il doit allonger le cou le plus possible pour parvenir jusqu'à un feuillage élevé, cette représentation influencera de la façon la plus forte la circulation du sang dans tous les tissus du cou, ceux-ci seront tout autrement nourris qu'ils ne le seraient sans cette représentation, et les transformations souhaitées par l'animal s'effectueront sûrement peu à peu, si son organisation générale les rend possibles. La connaissance et la volonté sont par conséquent les causes de l'adaptation, — non la volonté au sens mystique de Schopenhauer, mais la volonté dispensatrice d'impulsions nerveuses. Que cette esquisse suffise au lecteur; ce n'est pas ici le lieu de la développer davantage et de démontrer en détail combien ces idées sont fécondes pour la doctrine évolutionniste.

détourner le coup que je ne vois pas venir ; il est impossible d'enfiler du fil dans une aiguille, si l'on n'aperçoit pas avec une netteté suffisante le chas et si l'on n'amène pas le fil d'une main sûre au bon endroit. Cela est tellement élémentaire, qu'il est à peine nécessaire de le dire. Ce que nous nommons le pouvoir sur la nature est en fait l'adaptation à la nature. C'est nous exprimer inexactement, que de dire que nous nous soumettons les forces de la nature. En réalité, nous les observons, nous apprenons à connaître leurs particularités, et nous nous arrangeons de façon que les tendances des forces naturelles et nos propres désirs coïncident. Nous construisons la roue là où doit tomber l'eau en vertu de la loi naturelle, et nous avons ensuite l'avantage que la roue tourne selon notre besoin. Nous savons que l'électricité suit les fils de cuivre et nous lui préparons, avec un empressement habile, des voies cuivrées dans la direction où nous voulons l'avoir et où son action nous est utile. Donc, sans connaissance de la nature, pas d'adaptation, et, sans celle-ci, pas de possibilité de profiter de ses forces. Or, le dégénéré ne peut s'adapter, parce qu'il n'a pas l'aperception nette des circonstances auxquelles il doit s'adapter, et il n'obtient pas d'elles une aperception nette, parce que, nous le savons, il a des nerfs mauvais conducteurs, des centres d'aperception obtus et une faible attention.

La cause active de toute adaptation, comme de tout effort en général, — et l'adaptation n'est autre chose qu'un effort d'espèce particulière, — est le désir de satisfaire un besoin organique quelconque ou d'échapper à un désagrément. Autrement dit, l'adaptation a pour but de donner des

sentiments de plaisir et de diminuer ou de supprimer les sentiments de déplaisir. L'être inadaptable est pour cette raison bien moins en état que l'être normal de se procurer des sensations agréables et d'écarter de lui les sensations désagréables; il se heurte à toutes les arêtes parce qu'il ne sait pas les éviter, et il aspire vainement au fruit savoureux, parce qu'il ne sait pas s'y prendre pour attraper la branche à laquelle il pend. L'égotiste est le type de l'être inadaptable. Il doit donc nécessairement souffrir du monde et des hommes. Aussi le fond de son être est-il la mauvaise humeur, et il se tourne avec un mécontentement haineux contre la nature, la société, les institutions publiques, qui l'irritent et le blessent, parce qu'il ne sait pas s'accommoder d'elles. Il est dans un état constant de révolte contre ce qui existe, et travaille à le détruire ou du moins en rêve la destruction. Dans un passage célèbre, H. Taine indique « l'amour-propre exagéré » et « le raisonnement dogmatique » comme les racines du jacobinisme [1]; celui-là mène au mépris et au rejet des in-

1. H. Taine, *Les origines de la France contemporaine. La Révolution*, t. II : *la Conquête jacobine*. Paris, 1881, p. 10-12. « Ni l'amour-propre exagéré ni le raisonnement dogmatique ne sont rares dans l'espèce humaine. En tout pays, ces deux racines de l'esprit jacobin subsistent indestructibles et souterraines. Partout elles sont comprimées par la société établie. Partout elles tâchent de desceller la vieille assise historique qui pèse sur elles de tout son poids... A vingt ans, quand un jeune homme entre dans le monde, sa raison est froissée en même temps que son orgueil. En premier lieu, quelle que soit la société dans laquelle il est compris, elle est un scandale pour la raison pure : car ce n'est pas un législateur philosophe qui l'a construite d'après un principe simple; ce sont des générations successives qui l'ont arrangée d'après leurs besoins multiples et changeants... En second lieu, si parfaites que soient les institutions, les lois et les mœurs, comme elles l'ont précédé, il ne les a point consenties; d'autres, ses prédécesseurs, ont choisi pour lui, et l'ont enfermé d'avance dans la forme morale, politique et sociale qui leur a plu. Peu importe si elle lui déplaît; il

stitutions que l'on trouve tout établies, que par conséquent on n'a pas inventées ou choisies soi-même; celui-ci considère l'édifice social comme absurde, parce qu'il n'est pas « une œuvre de la logique, mais de l'histoire ».

A côté de ces deux racines du jacobinisme que Taine a mises à jour, il y en a encore une autre, la plus importante, qui a échappé à son attention : l'inaptitude du dégénéré à s'adapter aux circonstances quelles qu'elles soient. L'égotiste est condamné par sa nature organique à être un pessimiste et un jacobin. Mais les révolutions qu'il souhaite, prêche et peut-être accomplit effectivement, sont stériles pour le progrès. Il est comme révolutionnaire ce que serait comme balayeur des rues une inondation ou un cyclone. Il n'est pas un déblayeur conscient du but, mais un destructeur aveugle. Cela le distingue du novateur à l'esprit clair, du révolutionnaire véritable, qui est un réformateur et conduit de temps en temps l'humanité souffrante et enlisée, par des sentiers pénibles, dans un nouveau Chanaan. Le réformateur abat avec une violence impitoyable, si cela est nécessaire, les ruines devenues embarrassantes, pour faire place à des constructions utiles; l'égotiste se déchaîne furieusement contre tout ce qui est debout, que cela soit utilisable ou inutile, et ne songe pas à aplanir le terrain à la suite de la dévastation; sa joie est de voir, là où s'élevaient auparavant des murailles et des

faut qu'il la subisse et que, comme un cheval attelé, il marche entre deux brancards sous le harnais qu'on lui a mis... Rien d'étonnant s'il est tenté de regimber contre des cadres qui, bon gré mal gré, l'enrégimentent, et dans lesquels la subordination sera son lot... De là vient que la plupart des jeunes gens, surtout ceux qui ont leur chemin à faire, sont plus ou moins Jacobins au sortir du collège : c'est *une maladie de croissance* ».

faites, des monceaux de décombres envahis par les mauvaises herbes.

Cela creuse un abîme infranchissable entre le révolutionnaire sain et le jacobin égotiste. Celui-là a un idéal positif, celui-ci non. Celui-là sait quel but il vise, celui-ci n'a aucune idée de la façon dont on pourrait améliorer ce qui l'irrite. Il ne pense même pas si loin. Il ne s'occupe nullement de savoir ce qui remplacera les choses détruites. Il sait seulement que tout le chagrine, et il veut décharger sur tout sa méchante humeur grognonne et confuse. Aussi, il est caractéristique que le niais besoin de révolte de ce genre de révolutionnaires se tourne fréquemment contre des maux imaginaires, poursuive des buts puérils ou combatte des lois précisément sages et bienfaisantes. Ici, ils forment une « Ligue contre le salut par coup de chapeau »; là, ils s'opposent à la vaccination obligatoire; une autre fois, ils se soulèvent contre le recensement de la population, et ils ont la ridicule audace de mener ces campagnes ineptes avec les mêmes discours et attitudes que les vrais révolutionnaires mettent, par exemple, au service de la suppression de l'esclavage ou de la liberté de pensée!

A l'incapacité d'adaptation de l'égotiste s'ajoute souvent encore la manie de destruction ou clastomanie que l'on observe si fréquemment chez les idiots et les imbéciles et dans quelques formes de l'aliénation mentale [1]. Chez

1. Sollier, *Psychologie de l'Idiot et de l'Imbécile*, p. 109 : « Il existe encore chez les idiots un autre instinct qui se rencontre du reste à un certain degré chez les enfants normaux : c'est la destructivité qui, chez tous les enfants, se montre comme première manifestation de leur motricité, sous forme de besoin de frapper, de casser,

l'enfant, l'instinct de destruction est normal. Il est la première manifestation du besoin de mettre en action sa force musculaire. Bientôt cependant s'éveille le désir d'exercer ses forces non en détruisant, mais en créant. Or, l'acte de créer a une prémisse psychique : l'attention. Celle-ci manquant au dégénéré, l'instinct de destruction, qui peut être satisfait sans attention, par des mouvements désordonnés et fortuits, ne s'élève pas chez lui jusqu'à l'instinct de création.

Ainsi, le mécontentement comme conséquence de l'incapacité d'adaptation, le manque de sympathie pour ses semblables par suite du faible pouvoir de représentation, et l'instinct de destruction comme résultat d'arrêt de développement intellectuel, donnent ensemble l'anarchiste, qui, suivant le degré de ses obsessions, écrira seulement des livres et fera des discours de réunions populaires, ou recourra à la bombe chargée de dynamite.

A son point extrême de développement, enfin, l'égotisme conduit à cette folie à la Caligula, dans laquelle le déséquilibré se vante d'être « un lion riant », se croit au-dessus de toutes les règles de la morale et de la loi, et souhaite à l'humanité entière une seule tête pour pouvoir la lui abattre.

Le lecteur qui m'a suivi verra clair désormais, je l'espère, dans la psychologie de l'égotisme. Comme nous l'avons constaté, la conscience du « moi » naît de la sensation

de détruire... Chez les idiots, ces tendances sont encore bien plus accusées... Il n'en est pas de même chez les imbéciles. Leur esprit malicieux ou malfaisant continue à les pousser à détruire non plus dans le but de dépenser leurs forces, mais dans le dessein de nuire. C'est une satisfaction malsaine qu'ils recherchent ».

des processus vitaux dans toutes les parties de notre corps, et la conception du « non-moi », des transformations dans nos organes sensoriels. Comment d'une façon générale nous arrivons à la conception de l'existence d'un « non-moi », c'est ce que nous avons exposé en détail plus haut; il est donc inutile de le répéter ici. Si nous voulons quitter le sol ferme des faits absolument établis et nous hasarder sur le terrain quelque peu vacillant des hypothèses vraisemblables, nous pouvons dire que la conscience du « moi » a sa base anatomique dans le système du grand sympathique, et la représentation du « non-moi » dans le système cérébro-spinal. Dans l'homme sain, la perception des faits vitaux intérieurs ne s'élève pas au-dessus du seuil de la conscience. Le cerveau reçoit ses excitations beaucoup plus des nerfs sensoriels que des nerfs du grand sympathique. Dans la conscience, la représentation du monde extérieur l'emporte donc de beaucoup sur la conscience du « moi ». Dans le dégénéré, les faits vitaux internes sont maladivement accrus ou s'effectuent anormalement, et sont en conséquence constamment perçus par la conscience; ou bien les nerfs sensoriels sont obtus, et les centres d'aperception faibles et paresseux; ou bien encore ces deux écarts de la norme existent simultanément; le résultat, dans les trois cas, est que la notion du « moi » est bien plus fortement représentée dans la conscience que l'image du monde extérieur. L'égotiste, conséquemment, ne connaît ni ne saisit le phénomène du monde. La conséquence de ceci est le manque d'intérêt et de sympathie et l'incapacité de s'adapter à la nature et à l'humanité. L'absence de sentiment et l'incapacité d'adaptation, fréquemment accom-

pagnées d'aberration des instincts et d'impulsions, font de l'égotiste un être anti-social. Il est un fou moral, un criminel, un pessimiste, un anarchiste, un misanthrope, et tout cela seulement dans ses pensées et ses sentiments, ou aussi dans ses actes. La lutte contre l'égotiste ennemi de la société, son expulsion du corps social, sont une fonction nécessaire de celui-ci, et s'il n'est pas capable de l'accomplir, c'est un signe de force vitale tarissante ou de maladie grave. Tolérer et surtout admirer l'égotiste théoricien ou agissant, c'est pour ainsi dire apporter la preuve que les reins de l'organisme social n'accomplissent pas leur tâche, que la société souffre de la maladie de Bright.

Dans les chapitres suivants nous étudierons les formes sous lesquelles l'égotisme se manifeste en littérature, et nous trouverons occasion de traiter en détail beaucoup de points qu'il suffisait d'indiquer ici.

II

PARNASSIENS ET DIABOLIQUES

On s'est habitué à désigner les parnassiens français comme une école, mais ceux qui sont compris sous cette dénomination ont toujours refusé de se laisser parquer sous un nom commun. « Le Parnasse?... », s'écrie un des parnassiens les moins contestables, M. Catulle Mendès, « ça n'a jamais été une école!... Le Parnasse! Mais nous n'avons seulement pas écrit une préface!... Le Parnasse est né d'un besoin de réaction contre le débraillé de la poésie issue de la queue de Murger, Charles Bataille, Amédée Rolland, Jean du Boys; puis ç'a été une ligue d'esprits qui sympathisaient en art.... [1] ».

Le nom de « parnassiens » est effectivement appliqué à toute une série de poètes et d'écrivains qui ont à peine un point de commun entre eux. Ils sont réunis par un lien purement extérieur; leurs œuvres ont paru chez l'éditeur Alphonse Lemerre, qui a pu faire des « parnassiens »

1. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 288.

comme l'éditeur Cotta, dans la première moitié de ce siècle, faisait en Allemagne des classiques. La désignation même émane d'une sorte d'Almanach des Muses que M. Catulle Mendès publia en 1860 sous ce titre : *Le Parnasse contemporain : recueil de vers nouveaux*, et qui renfermait des productions de presque tous les poètes de l'époque.

Je n'ai pas besoin de m'occuper ici de la plupart des noms de ce groupe nombreux, car ceux qui les portent ne sont pas des dégénérés, mais de braves gens de la moyenne susurrant correctement la chanson qui leur a été chantée par d'autres. Ils n'ont exercé aucune influence directe sur la pensée contemporaine, mais seulement contribué indirectement à fortifier l'action de quelques chefs, en se groupant autour d'eux dans l'attitude de disciples et en leur permettant par là de se présenter avec un cortège imposant, ce qui fait toujours de l'impression sur les badauds.

Ces chefs seuls ont de l'importance pour mon enquête. C'est à eux que l'on songe quand on parle des parnassiens, et c'est de leurs particularités que l'on a dérivé la théorie artistique attribuée au Parnasse. Incarnée de la façon la plus parfaite dans Théophile Gautier, elle se résume en deux mots : perfection de la forme et « impassibilité ».

Pour Gautier et ses disciples, la forme est tout en poésie, le fond n'a pas d'importance. « Un poète, quoi qu'on dise », ainsi s'exprime-t-il, « est un ouvrier ; il ne faut pas qu'il ait plus d'intelligence qu'un ouvrier et sache un autre état que le sien, sans quoi il le fait mal. Je trouve

très parfaitement absurde la manie qu'on a de les guinder sur un socle idéal : rien n'est moins idéal qu'un poète... Le poète est un clavecin et n'est rien de plus. Chaque idée qui passe pose son doigt sur une touche : la touche résonne et donne sa note, voilà tout [1] ». A un autre endroit il dit ceci : « Pour le poète, les mots ont, en eux-mêmes et en dehors du sens qu'ils expriment, une beauté et une valeur propres, comme des pierres précieuses qui ne sont pas encore taillées et montées en bracelets, en colliers ou en bagues : ils charment le connaisseur qui les regarde et les trie du doigt dans la petite coupe où ils sont mis en réserve [2] ». Gustave Flaubert, un autre adorateur du mot, se range complètement à cette manière de voir, quand il s'écrie : « Un beau vers qui ne signifie rien est supérieur à un vers moins beau qui signifie quelque chose [3] ». Par les mots « beau » et « moins beau », Flaubert entend ici « des noms aux triomphantes syllabes, sonnant comme des fanfares de clairon », ou « des mots rayonnants, des mots de lumière [4] ». Gautier n'admettait de Racine, que lui, romantique, avait naturellement en profond mépris, que ce vers unique :

La fille de Minos et de Pasiphaé.

L'application la plus instructive de cette théorie se trouve

1. Théophile Gautier, *Les Grotesques*. Paris, 1853, p. 270.
2. *Les Fleurs du Mal*, par Charles Baudelaire, précédées d'une notice par Théophile Gautier, 2e édition. Paris, 1869, p. 46.
3. M. Guyau, *L'esthétique du vers moderne. Revue philosophique*, t. XVII, p. 270.
4. Th. Gautier, cité par M. Guyau, *loc. cit.*

dans une pièce de vers de M. Catulle Mendès intitulée *Récapitulation*, qui commence ainsi :

Rose, Emmeline,
Margueridette,
  Odette,
Alix, Aline,

Paule, Hippolyte,
Lucy, Lucile,
  Cécile,
Daphné, Mélite,

Artémidore,
Myrrha, Myrrhine,
  Périne,
Naïs, Eudore.

Suivent onze strophes de façon identique, que je me dispense de reproduire, puis cette strophe finale :

Zulma, Zélie,
Régine, Reine,
  Irène!...
Et j'en oublie [1].

« Et j'en oublie ». C'est le seul des soixante vers de la pièce qui renferme un sens, tandis que les cinquante-neuf autres se composent uniquement de noms de femmes.

Ce que M. Catulle Mendès se propose ici est assez clair. Il veut montrer l'état d'âme d'un libertin qui jouit au souvenir de toutes les femmes qu'il a aimées ou avec lesquelles il a flirté. L'énumération de leurs noms doit faire surgir dans l'esprit du lecteur des images voluptueuses d'une

1. Imprimé dans *L'Écho de Paris*, n° 2972, 8 juillet 1892.

troupe de jeunes filles qui servent au plaisir, des tableaux de harem ou du paradis de Mahomet. Mais sans parler de la longueur de la liste qui rend celle-ci insupportablement ennuyeuse et froide, M. Mendès n'atteint pas l'effet cherché pour une seconde raison encore : parce que sa forme artificieuse trahit au premier coup d'œil la profonde insincérité de sa prétendue émotion. Quand à l'esprit d'un adorateur de cotillons se présentent les figures de ses compagnes des heures du berger et qu'il éprouve réellement le besoin de murmurer tendrement leurs noms, il ne songe certainement pas à ranger ces noms en jeux de mots (Alix-Aline, Lucy-Lucile, Myrrha-Myrrhine, etc.). S'il est assez de sang-froid pour se livrer à cet aride travail de bureau, il ne peut absolument se trouver dans l'extase lascive que la pièce doit exprimer et communiquer au lecteur. Cette émotion, si immorale et vulgaire qu'elle soit, parce qu'elle est vantarde, aurait encore, comme chaque mouvement d'âme vrai, le droit d'être exprimée lyriquement. Mais une liste de noms sans signification, artificieusement combinée, rangée d'après leurs assonances, ne dit au contraire rien. Conformément à la théorie artistique des parnassiens, cependant, *Récapitulation* est une poésie, voire même l'idéal d'une poésie, car elle « ne signifie rien », comme l'exige Flaubert, et elle se compose uniquement de mots qui, suivant l'affirmation de Th. Gautier, « ont en eux-mêmes une beauté et une valeur propres ».

Un autre parnassien éminent, Théodore de Banville, sans pousser jusqu'à l'extrême limite, avec la logique intrépide de M. Catulle Mendès, la théorie des sonorités verbales dépourvues de tout sens, l'a, lui aussi, professée

avec une sincérité à laquelle il faut rendre hommage : « ... Je vous ordonne », crie-t-il aux poètes en herbe, « de lire le plus qu'il vous sera possible des dictionnaires, des encyclopédies, des ouvrages techniques traitant de tous les métiers et de toutes les sciences spéciales, des catalogues de librairie et des catalogues de ventes, des livrets de musées, enfin tous les livres qui pourront augmenter le répertoire des mots que vous savez et vous renseigner sur leur acception exacte, propre ou figurée. Une fois votre tête ainsi meublée, vous serez déjà bien armé pour trouver la rime ». Dans la poésie, d'après Banville, la seule chose essentielle est de trouver la rime. Pour composer une pièce de vers sur un sujet quelconque, enseigne-t-il à ses disciples, « il faut avant tout connaître toutes les rimes sur ce sujet. Le reste, les soudures, ce que le poète doit rajouter pour boucher les trous avec sa main d'artiste et d'ouvrier, est ce qu'on appelle les chevilles. Ceux qui nous conseillent d'éviter les chevilles me feraient plaisir d'attacher deux planches l'une à l'autre au moyen de la pensée [1] ». Le poète — c'est ainsi que Banville résume sa doctrine — n'a pas d'idées dans le cerveau; il n'a que des sons, des rimes, des calembours. Ces calembours lui inspirent ses idées ou des apparences d'idées.

C'est avec raison que Guyau exerce cette critique à l'égard de la théorie artistique des parnassiens établie par Banville : « La recherche de la rime, poussée à l'extrême, tend à faire perdre au poète l'habitude de lier logiquement les idées, c'est-à-dire au fond de *penser*, car penser, comme

1. Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, 2e édition revue, p. 64, 54.

l'a dit Kant, c'est unir et lier. Rimer, au contraire, c'est juxtaposer des mots nécessairement décousus... Le culte de la rime pour la rime introduit peu à peu dans le cerveau même du poète une sorte de désordre et de chaos permanent : toutes les lois habituelles de l'association des idées, toute la logique de la pensée est détruite pour être remplacée par le hasard de la rencontre des sons... La périphrase et la métaphore sont la seule ressource pour bien rimer... L'impossibilité de rester simple en cherchant les rimes riches risque à son tour d'entraîner comme conséquence un certain manque de sincérité. La fraîcheur du sentiment pris sur le vif disparaîtra chez l'artiste de mots trop consommé; il perdra ce respect de la pensée pour elle-même qui doit être la première qualité de l'écrivain [1] ».

Où Guyau commet une erreur, c'est quand il dit que le culte de la rime pour la rime « introduit dans le cerveau même du poète une sorte de désordre et de chaos permanent ». Il faut renverser la proposition. Le « chaos permanent » et le « désordre » dans le cerveau du poète sont ce qui existe antérieurement; l'exagération de l'importance de la rime n'est qu'une conséquence de cet état d'esprit. Nous avons de nouveau affaire ici à une forme de cette inaptitude à l'attention, bien connue de nous, qui est particulière au dégénéré. Le cours de ses idées n'est

1. M. Guyau, *loc. cit.*, p. 264-265. — Rapprocher de cette opinion la manière de voir de Tolstoï : « Il est violemment hostile à toute poésie rimée. Le rythme, la rime enchaînent la pensée, et tout ce qui s'oppose à la formation la plus complète possible de l'idée, est un mal... Tolstoï regarde comme un progrès que notre estime de la poésie en vers diminue ». Raphaël Lœwenfeld, *Conversations sur Tolstoï et avec lui.* Berlin, 1891, p. 77.

pas déterminé par une idée centrale autour de laquelle la volonté groupe toutes les autres représentations, supprimant les unes et renforçant les autres à l'aide de l'attention, mais par l'association d'idées complètement mécanique éveillée, dans le cas des parnassiens, par une assonance verbale similaire ou identique. Sa manière poétique est de l'écholalie pure.

La théorie parnassienne de l'importance de la forme, notamment de la rime, pour la poésie, de la beauté propre du son des mots, du plaisir sensuel que peuvent donner des syllabes sonores sans égard à leur sens, et de l'inutilité et même du caractère nuisible d'une idée dans la poésie, est devenue décisive pour le récent développement de la poésie française. Les symbolistes, que nous avons étudiés dans le volume précédent, s'en tiennent exactement à cette théorie. Ces pauvres d'esprit, qui ne balbutient que des « syllabes sonores » dépourvues de sens, sont les descendants directs des parnassiens.

La théorie artistique parnassienne n'est que débile. Mais l'égotisme des dégénérés qui l'ont inventée se révèle dans l'énorme importance qu'ils attribuent à leur chasse à la rime, à leur poursuite puérile des mots « tonitruants » et « rayonnants ». M. Catulle Mendès termine par l' « envoi » suivant une poésie (*La seule douceur*), où il a décrit d'une façon aussi alléchante que possible une série de joies de l'existence :

Prince, je mens. Sous les Gémeaux
Ou l'Amphore, faire en son livre
Rimer entre eux de nobles mots,
C'est la seule douceur de vivre.

Celui qui n'est pas de cet avis se voit tout bonnement contester son caractère humain. C'est ainsi que Baudelaire appelle Paris « un capharnaüm, une Babel peuplée d'imbéciles et d'inutiles, peu délicats sur les manières de tuer le temps et absolument rebelles aux jouissances littéraires [1] ». Traiter d'imbécile celui qui estime pour néant un cliquetis de rimes dénué de sens et une kyrielle de soi-disant beaux noms propres, c'est déjà là une sotte suffisance dont on ne peut que rire. Mais Baudelaire va jusqu'à parler d' « inutiles ». On n'a pas droit à la vie, si l'on est inaccessible à ce qu'il nomme des « jouissances littéraires », c'est-à-dire à une idiote écholalie! Parce qu'il cultive les jeux de mots avec un sérieux puéril, chacun doit accorder la même importance que lui à ses amusements de bébé, et celui qui ne le fait pas n'est pas seulement un philistin ou un être inférieur sans compréhension ni délicatesse, non, il est « un inutile ». Si ce niais en avait eu le pouvoir, il aurait sans aucun doute voulu poursuivre sa pensée jusqu'au bout et balayer les « inutiles » du nombre des vivants, comme Néron faisait mettre à mort ceux qui n'applaudissaient pas son jeu sur le théâtre. L'égotisme monstrueux d'un aliéné peut-il s'exprimer plus audacieusement que dans cette remarque de Baudelaire?

La seconde caractéristique des parnassiens, après leur exagération insensée de la valeur de la forme la plus matérielle pour la poésie et de la rimaillerie pour l'humanité, c'est leur « impassibilité ». Eux-mêmes, il est vrai, ne veulent pas admettre que ce vocable leur soit applicable.

1. Eugène Crépet, *Les Poètes français*, t. IV, p. 536 : Étude de Charles Baudelaire sur Théodore de Banville.

« En aura-t-on bientôt fini avec cette baliverne! », s'écrie sur un ton d'impatience M. Leconte de Lisle, interrogé au sujet de l' « impassibilité », et M. Catulle Mendès dit : « Parce que Glatigny a fait un poème intitulé : *Impassible*, et que moi j'ai dit ce vers dont la pose avouée se dément dans la suite même du poème :

Pas de sanglots humains dans le chant des poètes!

on a conclu que les parnassiens étaient ou voulaient être des « impassibles ». Où la prend-on, où la voit-on, cette sérénité figée, cette sécheresse dont on nous affuble? [1] »

En effet, le mot a été mal choisi par la critique. Il ne peut y avoir en art d' « impassibilité » dans le sens d'indifférence complète envers le spectacle de la nature et de la vie. Elle est psychologiquement impossible. Toute activité artistique, en tant qu'elle n'est pas une simple imitation de disciple, mais découle d'un besoin original, est une réaction de l'artiste contre des impressions reçues. Celles qui le laissent complètement indifférent n'inspirent au poète aucun vers, au peintre aucun tableau, au musicien aucun dessin mélodique. Les impressions doivent le frapper d'une manière quelconque, éveiller en lui une émotion quelconque, afin que lui vienne l'idée de les objectiver sous forme artistique. Dans la multitude infinie des phénomènes s'écoulant uniformément devant ses sens, l'artiste a distingué le sujet qu'il traite avec les moyens particuliers de son art, il a exercé une activité sélective, et a donné à ce sujet la préférence sur les autres. Cette préférence

1. Jules Huret, *op. cit.*, p. 283, 297.

suppose la sympathie ou l'antipathie; l'artiste doit donc avoir éprouvé quelque chose en apercevant son sujet. Le seul fait que l'écrivain a écrit une poésie ou un livre témoigne que le sujet traité lui a inspiré de la curiosité, de l'intérêt, de la colère, une émotion agréable ou désagréable, qu'il a forcé son esprit à s'y arrêter. Cela est donc le contraire de l'indifférence.

Les parnassiens ne sont pas impassibles. Dans leurs poésies ils geignent, maudissent et blasphèment, expriment la joie, l'enthousiasme et la douleur. Mais ce qui les tourmente ou les enchante, ce sont exclusivement leurs propres états, leurs propres expériences vitales. L'unique fond de leur poésie est leur « moi ». La douleur et la joie des autres hommes n'existent pas pour eux. Leur « impassibilité » n'est donc pas de l'insensibilité, mais une absence complète de sympathie. La « tour d'ivoire » dans laquelle, d'après le mot de l'un d'eux, le poète habite et s'abstrait orgueilleusement de la cohue indifférente, est un beau nom prêté à son obtusion pour l'existence et les actions de ses semblables. C'est ce qu'a très bien vu ce critique dont la belle santé intellectuelle impressionne si agréablement, M. Ferdinand Brunetière. « L'une des pires conséquences qu'elles puissent entraîner (les théories des parnassiens et particulièrement celle de Baudelaire), c'est, en isolant l'art, d'isoler aussi l'artiste, d'en faire pour lui-même une idole, et comme de l'enfermer dans le sanctuaire de son *moi*. Non seulement alors il n'est plus question que de lui dans son œuvre, — de ses chagrins et de ses joies, de ses amours et de ses rêves, — mais, pour se développer dans le sens de ses aptitudes, il n'y a plus

rien qu'il respecte ou qu'il épargne, il n'y a plus rien qu'il ne se subordonne, ce qui est, pour le dire en passant, la vraie définition de l'immoralité. Se faire soi-même le centre des choses, au point de vue philosophique, l'illusion est aussi puérile que de voir dans l'homme « le roi de la création », ou dans la terre ce que les anciens appelaient « le nombril du monde »; mais, au point de vue purement humain, c'est la glorification de l'égoïsme, et, par suite, la négation même de la solidarité [1] ».

Ainsi, M. Brunetière remarque l'égotisme des parnassiens et établit leur manière d'être anti-sociale, leur immoralité; mais il croit qu'ils ont librement choisi leur point de vue. C'est là sa seule erreur. Ils ne sont pas égotistes par libre choix, mais parce qu'ils sont forcés de l'être et ne peuvent être autrement. Leur égotisme n'est pas une philosophie ou une doctrine morale, il est leur maladie.

L'impassibilité des parnassiens n'est pas, comme nous l'avons vu, une froideur à l'égard de tout, mais seulement une froideur à l'égard de leurs semblables, unie au plus tendre amour pour eux-mêmes. L'impassibilité a toutefois encore une autre face, et ceux qui ont trouvé le mot ont vraisemblablement songé surtout à celle-ci, sans s'en être complètement rendu compte. L'indifférence qu'affichent les parnassiens et dont ils sont particulièrement fiers s'adresse moins aux joies et aux souffrances de leurs semblables qu'à la loi morale universellement reconnue. Pour eux il n'y a ni vertu ni vice, mais seulement des choses belles et laides, des choses rares et vulgaires. Ils prennent

1. Article sur *La Statue de Baudelaire. Revue des Deux Mondes*, livraison du 1er septembre 1892, t. CXIII, p. 221.

leur point de vue « au-delà du bien et du mal », longtemps avant que la folie morale de Frédéric Nietzsche ait trouvé cette formule. Baudelaire le justifie dans les termes suivants : « La poésie... n'a pas d'autre but qu'elle-même; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème. Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs, — qu'on me comprenne bien, — que son résultat final ne soit pas d'élever l'homme au-dessus des intérêts vulgaires. Ce serait évidemment une absurdité. Je dis que, si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique, et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise. La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ou à la morale. Elle n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'elle-même ». Et Th. Gautier, qui transcrit ces idées, les approuve complètement. « Sur les hauts sommets il (le poète) est tranquille : *pacem summa tenent* [1] », dit-il en employant une image qui se retrouve à foison chez Nietzsche.

Déjouons avant tout ici un artifice courant de sophiste employé par Baudelaire. La question à laquelle il veut répondre est celle-ci : la poésie a-t-elle à être morale ou non? Tout d'un coup, il glisse en fraude dans sa démonstration la science, dont il ne s'agit nullement, la nomme d'une haleine avec la moralité, montre d'un air triomphant que la science n'a rien de commun avec la poésie,

1. *Les Fleurs du Mal*, p. 22-23.

et fait semblant ensuite d'avoir démontré la même chose au sujet de la moralité. Or, aujourd'hui, il ne vient à l'idée d'aucun homme raisonnable de demander à la poésie d'enseigner les vérités scientifiques, et, depuis des générations, nul poète sérieux n'a songé à exposer dans un poème didactique l'astronomie ou la physique. La seule question que certains esprits voudraient considérer comme ouverte est celle de savoir si l'on peut exiger ou non de la poésie d'être morale, et c'est à cette question que Baudelaire répond par une affirmation non prouvée et par une échappatoire artificieuse.

Je ne veux pas m'arrêter ici à cette question. Non qu'elle m'embarrasse et que je prétende l'éviter, mais parce que sa discussion me semble mieux à sa place quand nous étudierons les disciples du Parnasse, les décadents et les esthètes, qui ont poussé la doctrine jusqu'à l'extrême. Je ne contredis donc pas pour le moment l'affirmation des parnassiens que la poésie n'a pas à se soucier de moralité. Le poète doit rester « au-delà du bien et du mal ». Mais cela ne peut raisonnablement que signifier une impartialité absolue, cela ne peut que vouloir dire que le poète, en considérant une action ou un aspect quelconques, prétend simplement se trouver en face d'un spectacle qu'il juge uniquement d'après sa beauté ou sa laideur, sans même demander s'il est moral ou non. Un poète de ce genre devra donc voir nécessairement autant de belles choses que de laides, autant de choses morales que d'immorales. Car, somme toute, les choses morales et belles dans l'humanité et dans la nature sont au moins aussi fréquentes que leur contraire, et doivent même pré-

valoir. Car nous considérons comme laid ou ce qui représente une déviation des lois qui nous sont familières et auxquelles nous nous sommes adaptés, ou ce en quoi nous reconnaissons la manifestation d'une nocivité quelconque pour nous; et nous sentons comme immoral ce qui est contraire à la prospérité ou à l'existence même de la société. Or, le seul fait que nous avons cru trouver des lois est une preuve que les phénomènes qui répondent aux lois reconnues, et par suite nous sont agréables, doivent être beaucoup plus nombreux que les phénomènes contradictoires de ceux-ci, et par suite, laids; et, de même, l'existence de la société est une preuve que les forces conservatrices et favorables doivent être plus vigoureuses que les forces destructrices, c'est-à-dire immorales. Aussi, dans une poésie qui, sans doute, ne s'occupe pas de la moralité, mais qui, comme elle l'affirme, serait véritablement impartiale, le moral devrait-il être représenté dans une mesure au moins égale, et même un peu supérieure, à l'immoral. Mais dans la poésie des parnassiens, ce n'est pas le cas. Elle se complaît presque exclusivement dans le dépravé et le laid. Théophile Gautier célèbre, dans *Mademoiselle de Maupin*, la sensualité la plus basse, qui, si elle devait devenir la loi générale, ramènerait l'humanité à l'état des sauvages vivant en promiscuité sexuelle sans amour individuel et sans forme quelconque de famille; Sainte-Beuve, d'ailleurs plus romantique que parnassien, bâtit au plaisir sensuel, dans son roman de *Volupté*, un autel sur lequel les antiques adorateurs asiatiques d'Astaroth pourraient, sans hésitation, accomplir leur culte; M. Catulle Mendès, qui commença sa car-

rière littéraire par une condamnation pour outrage aux mœurs que lui attira sa pièce de théâtre : *Le Roman d'une Nuit*, exalte dans des œuvres postérieures, dont je ne veux même pas citer les titres, une des formes les plus répugnantes de la luxure contre nature; Baudelaire chante les charognes, les maladies, les criminels et les prostituées; bref, si l'on contemple le monde dans le miroir de la poésie parnassienne, on éprouve l'impression qu'il se compose exclusivement de vices, de crimes et de pourriture, sans le moindre mélange d'émotions saines, d'aspects réjouissants dans la nature et d'êtres humains sentant et agissant honnêtement. En contradiction perpétuelle avec lui-même, comme il convient à un vrai dégénéré, le même Baudelaire, qui ne veut pas, à un endroit, que la poésie soit confondue avec la moralité, dit à un autre endroit : « L'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque. Et il semble que cette part infernale de l'homme, que l'homme prend plaisir à s'expliquer à lui-même, augmente journellement, comme si le diable s'amusait à la grossir par des procédés artificiels, à l'instar des engraisseurs, empâtant patiemment le genre humain dans ses basses-cours pour se préparer une nourriture plus succulente [1] ».

Ce n'est plus là de l'indifférence envers la vertu ou le vice, c'est une prédilection absolue pour celui-ci et de l'aversion pour celle-là. Les parnassiens ne se tiennent pas du tout « au-delà du bien et du mal », mais enfoncés jusqu'au cou dans le mal et aussi loin que possible du

1. Ouvrage cité d'Eugène Crépet : *Les Poètes français*, t. IV, p. 541-542.

bien. Leur « impartialité » feinte à l'égard du spectacle de la moralité et de l'immoralité est, en réalité, un parti pris passionné pour l'immoral et l'abject. On a donc eu tort de vouloir les caractériser par l' « impassibilité ». De même qu'ils manquent de sentiment seulement envers leurs semblables et non envers eux-mêmes, ils ne sont froids et indifférents aussi qu'envers le bien, non envers le mal; celui-ci les attire au contraire autant et les emplit autant de sentiments de plaisir, que le bien attire et réjouit la majorité saine des hommes.

Cette prédilection pour le mal a été aperçue par beaucoup d'observateurs, et bon nombre ont essayé de l'expliquer philosophiquement. Dans une conférence sur *Le Mal comme objet de la représentation poétique*, Franz Brentano dit : « Puisque ce qui est exposé dans la tragédie paraît si peu désirable et réjouissant, cela suggère l'idée que ces explications (du plaisir que l'on y goûte) sont moins à chercher dans l'excellence du sujet que dans un besoin particulier du public auquel seules les choses ainsi exposées répondent... L'homme éprouverait-il par hasard, de temps en temps, le besoin d'une émotion douloureuse et aspirerait-il à la tragédie comme à une chose qui satisfasse ce besoin de la façon la plus efficace et l'aide, pour ainsi dire, à pleurer une bonne fois de bon cœur?... Si pendant longtemps n'ont régné en nous aucune des passions que les tragédies excitent, le pouvoir de les ressentir demande de nouveau, en quelque sorte, à se manifester, et c'est la tragédie qui nous y aide; nous sentons douloureusement, il est vrai, les émotions, mais en même temps nous éprouvons un apaisement bienfaisant de notre besoin.

Je crois avoir fait cent fois semblables observations, moins sur moi-même que sur les autres, sur ceux, par exemple, qui dévorent avec avidité le récit d'un nouvel assassinat qu'ils lisent dans leur journal [1] ». Le professeur Brentano confond ici avant tout, avec une regrettable légèreté, le mauvais et le triste, deux conceptions absolument différentes. La mort d'un être aimé, par exemple, est triste, mais on ne peut rien y trouver de mal, c'est-à-dire d'immoral, à moins que, avec une argutie subtile, on ne prétende interpréter comme une immoralité l'action des forces naturelles dissolvant l'individu. Il donne ensuite comme une explication ce qui n'est qu'une paraphrase tout à fait superficielle. Pourquoi prend-on plaisir au mal? Parce que... nous avons évidemment en nous un penchant à prendre plaisir au mal! *Opium facit dormire quia est in eo virtus dormitiva.* M. Fr. Paulhan a traité la question plus sérieusement, mais avec lui non plus nous n'allons pas bien loin. « Un esprit contemplatif, large, curieux, pénétrant, avec des tendances morales profondes, mais qui peuvent s'oublier en grande partie pendant la recherche scientifique ou la contemplation esthétique, avec aussi quelquefois une légère perversion naturelle ou simplement une tendance marquée vers certains plaisirs, quels qu'ils soient, qui ne sont pas un mal par eux-mêmes et peuvent même être un bien, mais dont l'abus est un mal, telles sont les raisons d'être des sentiments (de l'amour du mal) qui nous occupent. L'idée du mal, en

1. Franz Brentano, *Le Mal comme objet de la représentation poétique.* Conférence faite à la Société des amis de la littérature, à Vienne. Leipzig, 1892, p. 17.

flattant un goût, trouve un point d'appui solide, et il y a une raison de plus pour qu'elle soit agréable, en ce qu'elle satisfait idéalement un penchant que la raison empêche de satisfaire réellement jusqu'à satiété ». De nouveau cette suite d'idées qui tourne en cercle comme un chat qui joue et se mord la queue : nous avons du goût pour le mal parce que nous trouvons du goût au mal. L'impuissance de raisonnement que M. Paulhan révèle ici est d'autant plus surprenante que, quelques pages plus haut, il s'est approché de bien près de la vraie solution de l'énigme. « Il est des états morbides », dit-il, « où l'appétit se dépravе; le malade avale avec avidité du charbon, de la terre, ou pis encore. Il en est d'autres où la volonté est viciée et le caractère détraqué par quelque endroit. Les exemples pathologiques sont frappants, et le cas du marquis de Sade est un des plus caractéristiques... On jouit parfois des maux qu'on éprouve soi-même aussi bien que de ceux des autres. Les sentiments de la volupté, de la douleur et de la pitié, dont la psychologie s'est occupée, paraissent déceler parfois une véritable perversion, et contenir comme élément l'amour de la douleur pour la douleur même... Souvent on a affaire à des gens qui veulent leur bien premièrement et puis le mal d'autrui. L'un ou l'autre état spécialement psychique sont visibles dans bien des cas de méchanceté, par exemple dans ce fait d'un riche fabricant accusant faussement un jeune homme qui va se marier d'être atteint d'une maladie vénérienne et maintenant son affirmation *pour le plaisir*,... ou encore du jeune gredin qui savoure le plaisir du vol au point de s'écrier : « Quand même je serais riche, je voudrais voler

toujours ». — La vue même de la souffrance physique n'est pas toujours désagréable, bon nombre de personnes la recherchent... La perversion ici est probablement de tout temps et de tout pays... L'on dirait qu'il peut entrer dans l'esprit d'un homme de notre âge une certaine joie de déranger l'ordre de la nature, qui ne paraît pas s'être manifestée autrefois avec une pareille intensité. C'est une des mille formes du repliement sur soi qui caractérise notre civilisation avancée [1] ». Ici M. Paulhan touche au nœud de la question, sans le remarquer et sans s'y arrêter. L'amour du mal n'est pas quelque chose d'universellement humain, il est une « aberration » et une « perversion » et « une des mille formes du repliement sur soi », autrement dit, d'une façon plus brève et plus claire : de l'égotisme.

La littérature criminaliste et psychiatrique enregistre des centaines de cas d'aberration dans lesquels le malade a ressenti une prédilection passionnée pour le mal et l'horrible, pour la souffrance et la mort. Je me contenterai de citer un exemple caractéristique. « Dans l'automne de 1884 mourut en prison, en Suisse, une femme nommée Marie Jeanneret, qui avait assassiné un certain nombre de personnes. Après une bonne éducation elle s'était consacrée au soin des malades, non par amour de la bienfaisance, mais pour satisfaire une passion folle. Les souffrances, les gémissements et les contorsions des malades la remplissaient d'une volupté secrète. Elle suppliait à genoux et en pleurant les médecins de la laisser assister aux opérations dangereuses, afin de pouvoir satis-

1. Fr. Paulhan, *Le nouveau mysticisme*. Paris, 1891, p. 94. Voir d'ailleurs tout le chapitre : L'amour du mal, p. 57-93.

faire ses désirs. L'agonie d'un être humain lui offrait la plus vive jouissance. Sous prétexte d'une maladie d'yeux, elle avait consulté plusieurs médecins oculistes et leur avait soustrait de la belladone et d'autres poisons. Sa première victime fut son amie; d'autres suivirent, sans que les médecins auxquels elle se recommandait comme garde-malade eussent des soupçons, d'autant moins qu'elle changeait fréquemment de séjour. Une tentative manquée à Vienne amena la découverte : elle n'avait pas empoisonné moins de neuf personnes, mais n'en éprouvait ni repentir ni honte. En prison, son vœu le plus ardent était de tomber gravement malade, pour pouvoir se repaître dans la glace de ses propres contorsions [1] ».

Ainsi nous reconnaissons, à la lumière de l'observation clinique, la véritable nature des parnassiens. Leur impassibilité, en tant que simple indifférence à l'égard de la souffrance d'autrui, de la vertu et du vice, procède de leur égotisme et est une conséquence de leur obtusion, qui leur rend impossible de se représenter assez vivement un processus du monde extérieur, par conséquent aussi la douleur, le vice ou la laideur, pour pouvoir y répondre

1. Oswald Zimmermann, *La volupté de la souffrance : contributions à la connaissance du sentiment humain dans l'art et dans la vie*, 2e édition refondue. Leipzig, 1885, p. 111. Ce livre est sans valeur au point de vue des idées, car il reproduit, en langage volontairement ampoulé et en aspirant visiblement à la « profondeur », les radotages les plus imbéciles du trio Édouard de Hartmann, Nietzsche et Gustave Jæger. Mais l'auteur, qui a de la lecture, a dans certains chapitres, particulièrement dans celui intitulé « l'Association de la volupté et de la cruauté » (p. 107 et sqq.), compilé soigneusement des matériaux utiles. (Le cas Jeanneret, d'abord publié par Chatelain dans les *Annales médico-psychologiques*, a été cité aussi par Krafft-Ebing, *Manuel de psychopathologie légale*, 3e édition. Stuttgart, 1892, p. 248).

par les réactions normales, l'aversion, l'indignation ou la pitié; mais là où l'impassibilité constitue une prédilection déclarée pour le mal et l'horrible, il nous faut voir en elle la même aberration qui fait de l'imbécile un cruel tortionnaire d'animaux [1] et de Marie Jeanneret, citée plus haut, une décuple empoisonneuse. Toute la différence consiste dans le degré de l'impulsion. Est-elle assez forte, elle a pour conséquence des actes cruels et des crimes. Est-elle élaborée par les centres malades avec une force insuffisante, elle peut être satisfaite par la seule imagination, par des manifestations poétiques ou artistiques.

Naturellement, on a tenté de défendre l'aberration comme quelque chose de justifié et de voulu, et même de l'ériger en distinction intellectuelle. C'est ainsi que M. Paul Bourget met dans la bouche des décadents, avec de petits artifices de style qui ne permettent pas de douter un instant qu'il exprime sa propre opinion, le raisonnement suivant : « Nous nous délectons dans ce que vous appelez nos corruptions de style, et nous délectons avec nous les raffinés de notre race et de notre heure. Il reste à savoir si notre exception n'est pas une aristocratie, et si, dans l'ordre de l'esthétique, la pluralité des suffrages représente autre chose que la pluralité des ignorances... C'est une duperie de ne pas avoir le courage de son plaisir

1. Sollier, *op. cit.*, p. 123 : « L'imbécile est raffiné dans ses persécutions, et cela sciemment. Il aime à voir souffrir. Il écorche un oiseau vivant, rit de l'entendre crier et de le voir se débattre. Il arrache les pattes à une grenouille, la regarde un moment souffrir, puis, brusquement, l'écrase ou la tue d'une autre façon, comme fait un des imbéciles de Bicêtre... L'imbécile est aussi cruel pour ses semblables que pour les animaux, et cela jusque dans ses plaisanteries. C'est ainsi qu'il rira méchamment et se moquera d'un camarade qui se sera estropié ».

intellectuel. Complaisons-nous donc dans nos singularités d'idéal et de forme, quitte à nous y emprisonner dans une solitude sans visiteurs [1] ».

Il semble à peine nécessaire de faire remarquer qu'avec ces arguments, par lesquels M. Bourget anticipe toute la « philosophie » délirante de Nietzsche, chaque crime peut être glorifié comme une action « aristocratique ». L'assassin a « le courage de son plaisir intellectuel », la pluralité qui ne l'approuve pas est une pluralité d' « ignorants », il se complaît dans ses « singularités d'idéal » et doit tout au plus, pour ce motif, se laisser enfermer dans « une solitude sans visiteurs », c'est-à-dire, pour parler simplement, en prison, si « la pluralité des ignorances » ne le fait pas pendre ou guillotiner. Le décadent Maurice Barrès n'a-t-il pas, avec la théorie de M. Bourget, défendu et justifié Chambige ?

Ce même théoricien antipathique de l'égotisme antisocial le plus abject nie aussi qu'on puisse parler d'esprit malade ou sain. « Il n'y a », dit-il, « ni maladie ni santé de l'âme, il n'y a que des états psychologiques, au point de vue de l'observateur sans métaphysique, car il n'aperçoit dans nos douleurs et dans nos facultés, dans nos vertus et dans nos vices, dans nos volitions et dans nos renoncements, que des combinaisons, changeantes, mais fatales et partant normales, soumises aux lois connues de l'association des idées. Un préjugé seul, où réapparaissent la doctrine antique des causes finales et la croyance à un but défini de l'univers, peut nous faire considérer comme natu-

1. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*. Paris, 1883, p. 28.

rels et sains les amours de Daphnis et de Chloë dans le vallon, comme artificiels et malsains les amours d'un Baudelaire [1] ».

Pour ramener cette niaise sophistique à sa juste valeur, le bon sens n'a qu'à rappeler l'existence des asiles d'aliénés. Mais le bon sens n'a pas droit de suffrage chez des rhéteurs de l'espèce de M. Paul Bourget. Nous lui répondrons donc, avec un sérieux qu'il ne mérite pas, qu'en effet chaque manifestation vitale, celles du cerveau comme de tout autre organe, est l'effet nécessaire et seul possible des causes qui les occasionnent, mais que, d'après l'état de l'organe et de ses parties élémentaires, son activité nécessaire et naturelle en soi peut être utile ou nuisible à l'organisme total. Si le monde a un but, c'est là une question qu'on peut laisser indécise, mais l'activité de toutes les parties de l'organisme a néanmoins sinon le but, du moins l'effet incontestable de conserver l'organisme total; si elle ne produit pas cet effet et si, au contraire, elle le contrecarre, elle est nuisible à l'organisme total, et pour une pareille activité nuisible de certains organes, la langue a formé le mot de « maladie ». Le sophiste qui nie qu'il y ait de la maladie et de la santé doit logiquement nier aussi qu'il y ait de la vie et de la mort, ou du moins que la mort ait une importance quelconque. Car en fait, étant donnée une certaine activité de ses parties que nous nommons maladive, l'organisme total périt, tandis qu'avec une activité d'une autre nature, que nous qualifions de saine, il vit et prospère. Tant que

1. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*. Paris, 1883, p. 12-13.

M. Bourget ne pose pas la thèse que la douleur est aussi agréable que le plaisir, la décrépitude aussi satisfaisante que la vigueur, et la mort aussi désirable que la vie, il prouve qu'il ne sait pas ou n'ose pas tirer de sa prémisse la conclusion juste qui en ferait apparaître immédiatement l'absurdité.

Toute la théorie qui doit expliquer et justifier la prédilection pour le mal n'a d'ailleurs été imaginée qu'après coup. Le penchant pour le mal et l'horrible existait d'abord, et il n'était pas une conséquence de considérations philosophiques et d'auto-persuasion. Nous avons simplement ici un nouveau cas de cette méthode de notre conscience, si souvent constatée au cours de cette étude, qui consiste à inventer des causes rationnelles aux instincts et actes de l'inconscient.

Il s'agit, dans la prédilection des parnassiens pour l'immoral, le criminel et le laid, seulement d'une aberration organique et de rien d'autre. Prétendre que des penchants de ce genre existent dans tout homme, même le meilleur et le plus sain, et sont simplement étouffés par lui, tandis que les parnassiens leur lâchent la bride, c'est là une affirmation arbitraire et non prouvée. L'observation et la marche entière du développement historique de l'humanité la contredisent.

Qu'il y ait dans la nature répulsion et attraction, personne ne le niera. Un coup d'œil sur les pôles magnétiques, sur les électrodes positifs et négatifs, suffit pour établir ce fait. Nous retrouvons ce phénomène chez les êtres vivants les plus inférieurs. Certaines matières les attirent, d'autres les repoussent. Il ne peut s'agir là d'un

penchant ou d'une expression de volonté. Il faut plutôt considérer le processus comme un fait purement mécanique ayant vraisemblablement sa raison dans des conditions moléculaires qui nous sont encore inconnues. La microbiologie donne à l'attitude des micro-organismes vis-à-vis des matières attrayantes et répulsives le nom de « chémotaxis » ou chimiotaxie, formé par Pfeffer [1]. Dans les organismes supérieurs, les conditions ne sont pas naturellement si simples. Chez eux aussi, il est vrai, la raison dernière des inclinations et des aversions est sûrement chimiotactique, mais l'action de la chimiotaxie doit nécessairement s'y manifester sous une autre forme. Une simple cellule telle que le bacille, par exemple, s'éloigne aussitôt quand elle pénètre dans le rayon d'un corps chimique qui la repousse. Mais la cellule constituant une partie d'un organisme supérieur n'a pas cette liberté de mouvement. Elle ne peut changer par elle-même de place. Est-elle maintenant repoussée chimiotactiquement, elle ne peut échapper à l'action nuisible et doit y rester exposée, mais subit des troubles dans son activité vitale. Ceux-ci sont-ils assez graves pour nuire aux fonctions de l'organisme total, celui-ci en obtient connaissance, s'efforce de percevoir leur cause, la découvre aussi en règle générale, et fait pour la cellule souffrante ce que celle-ci ne peut faire seule : il la soustrait à l'action répulsive. L'organisme acquiert nécessairement de l'expérience en ce qui concerne sa défense contre les nocivités. Il apprend à connaître les conditions dans lesquelles elles apparais-

1. Verworn emploie le mot « chémotropisme ».

sent, et ne leur permet plus d'arriver jusqu'à l'effet réellement chimiotactique, mais évite le plus souvent les matières troublantes avant qu'elles puissent exercer une répulsion réelle directe. La connaissance acquise par l'individu devient héréditaire, se transforme en faculté organisée de l'espèce, et l'organisme ressent subjectivement comme un malaise qui peut s'accroître jusqu'à la douleur, l'avertissement qu'une nocivité agit sur lui et qu'il ait à s'y soustraire. Échapper à la douleur devient une fonction capitale de l'organisme, qu'il ne peut négliger plus ou moins sans expier cette négligence par sa ruine.

Chez l'être humain, les faits ne se passent pas autrement qu'ils viennent d'être décrits ici. L'expérience organisée héréditairement de l'espèce l'avertit de la nocivité des actions auxquelles il est fréquemment exposé. Ses postes avancés contre les forces naturelles hostiles sont ses sens. Le goût et l'odorat lui donnent, en ce qui concerne les matières chimiotactiquement répulsives, l'impression du dégoût et de la fétidité ; les différentes espèces de sensations cutanées lui rappellent, par le sentiment de la douleur, du chaud ou du froid, qu'un contact donné est défavorable pour lui; l'œil et l'oreille le mettent en garde par la sensation du criard, du strident, de la dissonance, contre les effets mécaniques de certains phénomènes physiques, et les centres cérébraux supérieurs répondent aux nocivités reconnues de nature composite ou à leur représentation par la réaction également composite du déplaisir à ses différents degrés de vivacité, depuis le simple malaise jusqu'à l'horreur, à l'indignation, à l'épouvante ou à la fureur.

Le porteur de cette expérience héréditaire organisée est l'inconscient; c'est donc à lui aussi qu'est confiée la défense contre les nocivités simples, apparaissant fréquemment; la répugnance à des impressions de goût et d'odorat nuisibles, la peur des animaux et des phénomènes naturels dangereux, etc., sont devenues en lui un instinct auquel l'organisme s'abandonne sans réflexion, c'est-à-dire sans intervention de la conscience. Mais l'organisme humain n'apprend pas seulement à distinguer et à éviter ce qui lui est directement préjudiciable à lui-même; il agit de même à l'égard de ce qui le menace non comme individu, mais comme être social, comme membre d'une société organisée; l'antipathie à l'égard des actions qui nuisent à l'existence ou à la prospérité de la société devient aussi chez lui un instinct. Seulement, cet enrichissement de la connaissance organisée de l'inconscient représente un degré élevé de développement que beaucoup d'êtres humains n'atteignent pas. Les instincts sociaux sont ceux que l'homme a acquis en dernier lieu, et, conformément à la loi connue, il les perd en premier lieu lorsqu'il rétrograde dans son développement organique.

La conscience n'a l'occasion de constater le danger des phénomènes et de défendre contre lui l'organisme, que si ces phénomènes sont ou tout nouveaux ou très rares, de sorte qu'ils ne peuvent être connus et redoutés héréditairement; ou bien s'ils renferment en eux beaucoup d'éléments différents et n'agissent pas directement, mais par leurs conséquences plus ou moins éloignées, de sorte que leur connaissance exige une activité de représentation et de jugement compliquée.

Le déplaisir est donc toujours une connaissance instinctive ou consciente de la nocivité d'un phénomène. Son contraire, le plaisir, n'est pas seulement, comme on l'a quelquefois soutenu, l'absence de déplaisir, — c'est-à-dire un état négatif, — mais quelque chose de positif. Chaque partie de l'organisme a des besoins déterminés qui s'affirment comme tendance consciente ou inconsciente, comme penchant ou désir; la satisfaction de ces besoins est ressentie comme un plaisir qui peut s'accroître jusqu'à la volupté. Le premier de tous les besoins de chaque organe est de fonctionner. Sa simple activité est déjà pour lui, tant qu'elle ne va pas au-delà de son pouvoir, une source de plaisir. L'activité des centres nerveux consiste à recevoir des impressions et à les transformer en aperceptions et en mouvements. Cette activité leur procure des sentiments de plaisir. Ils ont en conséquence un fort désir de recevoir des impressions, pour être mis par elles en activité et éprouver des sentiments de plaisir.

Voilà à grands traits l'histoire naturelle des sentiments de plaisir et de déplaisir. Le lecteur qui la connaîtra n'éprouvera aucune difficulté à comprendre la nature de l'aberration.

L'inconscient est soumis aux mêmes lois biologiques que le conscient. Le porteur de l'inconscient est le même tissu nerveux, — quoique peut-être une autre partie du système, — dans lequel est élaborée aussi la conscience. L'inconscient est aussi peu infaillible que la conscience. Il peut être plus hautement développé ou arriéré dans son développement, être stupide ou intelligent. Si l'inconscient est incomplètement développé, il distingue mal et juge

faussement, il se trompe dans la connaissance de ce qui lui est nuisible ou favorable, l'instinct devient incertain ou obtus. Alors nous avons l'indifférence envers le laid, le répugnant, l'immoral.

Nous savons que chez les dégénérés apparaissent divers arrêts de développement et des malformations. Certains organes ou systèmes entiers d'organes s'arrêtent à un degré de développement qui répond à l'enfance, même à la vie fœtale. Si les centres cérébraux les plus élevés du dégénéré s'arrêtent dans leur développement à un degré très peu avancé, il devient un imbécile ou un idiot. Si l'arrêt de développement frappe les centres nerveux de l'inconscient, le dégénéré perd les instincts qui se manifestent dans l'être normal comme dégoût et répulsion contre certaines nocivités; son inconscient, pourrais-je dire, souffre d'imbécillité ou d'idiotisme.

Nous avons vu de plus, dans le précédent chapitre, que l'impressionnabilité des nerfs et du cerveau du dégénéré est obtuse. Il ne perçoit pour ce motif que les impressions fortes, ce ne sont que celles-ci qui excitent ses centres cérébraux à cette activité cogitative et motrice qui lui donne des sentiments de plaisir. Or, les impressions désagréables sont naturellement plus fortes que les impressions agréables ou indifférentes, car, si elles n'étaient pas plus fortes, nous ne les éprouverions pas comme douloureuses et elles ne pousseraient pas l'organisme à faire des efforts pour se défendre. Pour se procurer donc les sentiments de plaisir qui sont liés à l'activité des centres cérébraux, pour satisfaire le besoin de fonctionnement propre aux centres cérébraux comme à tous les autres organes, le

dégénéré cherche les impressions qui sont assez fortes pour exciter à l'activité ses centres obtus et paresseux; mais ces impressions fortes sont justement celles que l'homme sain ressent comme douloureuses ou répugnantes. Ainsi s'expliquent les aberrations ou perversions des dégénérés. Ils ont le désir de fortes impressions, parce que celles-ci seules mettent leur cerveau en activité, et cette action souhaitée sur leurs centres n'est exercée que par les impressions que les êtres sains redoutent à cause de leur violence, c'est-à-dire les impressions douloureuses, répugnantes et révoltantes.

Dire que chaque être humain a en secret une certaine prédilection pour le mal et l'abominable, c'est une sottise; la seule petite étincelle de vérité que renferme cette affirmation absurde, c'est que l'être humain normal, lui aussi, devient obtus dans la fatigue ou l'épuisement par maladie, c'est-à-dire qu'il tombe dans l'état qui, chez le dégénéré, est l'état permanent. Alors il offre naturellement les mêmes phénomènes que nous avons constatés chez celui-ci, mais à un bien moindre degré. Il peut alors trouver du plaisir au crime et à la laideur, et à celui-là plutôt qu'à celle-ci; car les crimes sont des nocivités sociales, tandis que les laideurs sont la forme visible de forces nuisibles à l'individu; or, les instincts sociaux sont plus faibles que les instincts de conservation, ils s'assoupissent par conséquent plus tôt, et, pour cette raison, la répulsion contre le crime disparaît plus tôt que celle contre la laideur. En tout cas, cet état est chez l'être normal aussi une aberration, mais imputable à la fatigue et qui n'existe pas chez lui, comme chez le dégénéré, d'une façon permanente et ne forme pas

le trait fondamental caché de son être, ainsi que le prétendent les sophistes qui le calomnient.

Une ligne de développement ininterrompue mène des romantiques français aux parnassiens, et l'on peut déjà distinguer en ceux-là tous les germes des aberrations qui nous apparaissent en plein épanouissement chez ceux-ci. Nous avons vu dans le livre précédent combien leur poésie est extérieure et indigente d'idées, comme ils exaltèrent leur imagination fort au-dessus de l'observation de la réalité, et quelle importance ils assignèrent à leur monde de rêve. Sainte-Beuve qui, au début, faisait partie lui-même de leur groupe, dit à ce sujet, avec une complaisance qui prouve qu'il ne croit pas exprimer un blâme : « Les romantiques... avaient une pensée, un culte, l'amour de l'art, la curiosité passionnée d'une expression vive, d'un tour neuf, d'une image choisie, d'une rime brillante ; ils voulaient à chacun de leurs cadres un clou d'or. (Image remarquablement fausse, soit dit en passant. On peut désirer pour un tableau un riche cadre, mais quant au clou qui supporte celui-ci, on aura égard à sa solidité et non à sa préciosité). « Enfants si vous le voulez, mais enfants des Muses, et qui ne sacrifièrent jamais à la grâce vulgaire [1] ».

Retenons cet aveu : les romantiques étaient des enfants ; ils l'étaient dans leur inaptitude à comprendre le monde et les hommes, dans le sérieux et l'ardeur avec lesquels ils se livraient à leurs jeux de rimes, dans la naïveté avec laquelle ils se mettaient au-dessus des prescriptions de

1. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, t. XIV, p. 70. Article du 2 octobre 1857 sur les poésies complètes de Théodore de Banville.

moralité et de bon sens à l'usage des adultes. Que l'on exagère un peu cette puérilité, sans lui associer la force d'imagination sauvage et exubérante d'un Victor Hugo et son don d'association d'idées rapide comme l'éclair et évoquant les plus étonnantes antithèses, et l'on obtient la figure littéraire de Théophile Gautier, que l'imbécile Barbey d'Aurevilly a pu nommer d'une haleine avec Gœthe [1], pour la seule raison, probablement, que le son du nom du grand poète allemand dans la prononciation française a une certaine ressemblance avec celui de Gautier, mais dont un de ses admirateurs, M. J.-K. Huysmans, dit : « Des Esseintes (le héros de son roman) arrivait aussi à se désintéresser de l'œuvre de Gautier; son admiration pour l'incomparable peintre qu'était cet homme était allée en se dissolvant de jour en jour, et maintenant il demeurait plus étonné que ravi par ses descriptions en quelque sorte indifférentes. L'impression des objets s'était fixée sur son œil si perceptif, mais elle s'y était localisée, n'avait pas pénétré plus avant dans sa cervelle et dans sa chair; de même qu'un prodigieux réflecteur, il s'était constamment borné à réverbérer, avec une impersonnelle netteté, des alentours [2] ».

Quand M. Huysmans regarde Gautier comme un miroir impersonnel de la réalité, il est victime d'une illusion optique. En vers comme en prose, Gautier est un ouvrier mécanique qui enfile les uns à la suite des autres des adjectifs étincelants, sans y entendre malice. Ses descriptions ne donnent jamais un contour net de l'objet qu'il

1. Barbey d'Aurevilly, *Gœthe et Diderot*. Paris, 1882.
2. J.-K. Huysmans, *A rebours*. Quatrième mille. Paris, 1892, p. 251.

veut peindre. Elles rappellent ces mosaïques grossières de la dernière période byzantine, dont les différentes pierres sont du lapis-lazuli, de la malachite, de la chrysoprase et du jaspe, et qui produisent pour ce motif l'impression d'une richesse barbare, mais laissent à peine reconnaître encore un dessin. Dans son égotisme dépourvu de toute sympathie pour le monde extérieur, il ne soupçonne pas ce que son spectacle renferme de douleurs et de joies, et de même qu'il ne ressent rien à son aspect, il ne peut non plus, avec ses tentatives distraites et maniérées pour le rendre, éveiller chez le lecteur d'émotion d'aucune sorte. Les seules émotions dont il est capable, — abstraction faite de l'orgueil et de la vanité, — sont les excitations sensuelles ; aussi ne trouve-t-on dans ses œuvres d'alternance qu'entre la froideur glaciale et la lasciveté.

Si l'on exagère le culte de la forme de Théophile Gautier et sa lubricité, et si à son indifférence envers le monde et les hommes on associe l'aberration qui la fait dégénérer en prédilection pour le mal et le répugnant, on a devant soi la figure de Baudelaire. Nous devons nous y arrêter, car Baudelaire est, plus encore que Gautier, le chef intellectuel et le modèle des parnassiens, et son influence domine d'une manière toute-puissante une partie de la génération actuelle des poètes et écrivains français, et aussi des poètes et écrivains anglais.

Il n'est pas besoin de démontrer longuement que Baudelaire était un dégénéré. Il est mort de paralysie générale, après s'être vautré de longs mois dans les degrés les plus abjects de la démence. Mais quand bien même une fin aussi horrible n'aurait pas mis le diagnostic à l'abri de

toute attaque, celui-ci ne serait pas douteux, Baudelaire ayant accusé toute sa vie tous les stigmates intellectuels de la dégénérescence. Il était à la fois mystique et érotomane [1], mangeur de haschich et d'opium [2], il se sentait attiré d'une façon caractéristique par les autres dégénérés, aliénés ou dépravés, et appréciait, par exemple, le plus parmi les écrivains le richement doué mais aliéné Edgar Poe et le mangeur d'opium Thomas de Quincey. Il traduisit les récits du premier en leur consacrant une étude biographique et critique enthousiaste, et il emprunta aux *Confessions d'un mangeur d'opium* du second un extrait important qu'il accompagna d'un commentaire exubérant.

Les particularités de l'esprit de Baudelaire se révèlent à nous dans le recueil de ses poésies auquel il a donné un titre trahissant à la fois la connaissance qu'il avait de lui-même et son cynisme : *Les Fleurs du Mal*. Le recueil n'est pas complet. Il y manque quelques pièces qui ne circulent que manuscrites, parce qu'elles sont trop infâmes

1. Paul Bourget, *op. cit.*, p. 6 : « Il est libertin, et des visions dépravées jusqu'au sadisme troublent ce même homme qui vient d'adorer le doigt levé de sa Madone. Les mornes ivresses de la Vénus vulgaire, les capiteuses ardeurs de la Vénus noire, les raffinées délices de la Vénus savante, les criminelles audaces de la Vénus sanguinaire, ont laissé de leur ressouvenir dans les plus spiritualisés de ses poèmes. Il s'échappe un relent d'alcôve infâme de ces... vers... » Et p. 19 : «... Il n'en va pas ainsi pour l'âme mystique, — et celle de Baudelaire en était une. Car cette âme ne se contentait pas d'une foi dans une idée. Elle *voyait* Dieu. Il était pour elle non pas un mot, non pas un symbole, non pas une abstraction, mais un Être, en la compagnie duquel l'âme vivait comme nous vivons avec un père qui nous aime ».

2. Théophile Gautier, qui fut lui-même membre d'un club de haschisch, cherche, il est vrai, à nous faire accroire (*Les Fleurs du Mal*, p. 57 et sqq.), que Baudelaire s'est adonné à l'usage des poisons narcotiques seulement dans un but d' « expérience physiologique » ; mais nous connaissons le penchant de tous les dégénérés à présenter des impulsions dont ils rougissent comme de libres actes de volonté pour lesquels ils ont toutes sortes d'explications palliatives.

pour supporter la pleine publicité du livre de débit courant. Mais je veux emprunter mes citations seulement aux vers imprimés, qui suffisent entièrement à caractériser leur auteur.

Baudelaire hait la vie et le mouvement. Dans la pièce intitulée *Les Hiboux*, il nous montre ces oiseaux qui se tiennent rangés, immobiles, sous les ifs noirs, et continue :

Leur attitude au sage enseigne
Qu'il faut en ce monde qu'il craigne
Le tumulte et le mouvement.

L'homme ivre d'une ombre qui passe
Porte toujours le châtiment
D'avoir voulu changer de place.

La Beauté dit d'elle-même, dans la pièce de ce nom :

Je hais le mouvement qui déplace les lignes;
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Autant il abhorre le naturel, autant il aime l'artificiel. Voici comment il dépeint son monde idéal (*Rêve parisien*) :

De ce terrible paysage
Que jamais œil mortel ne vit,
Ce matin encore l'image,
Vague et lointaine, me ravit...

J'avais banni de ces spectacles
Le végétal irrégulier...

Je savourais dans mon tableau
L'enivrante (!) monotonie
Du métal, du marbre et de l'eau.

Babel d'escaliers et d'arcades,
C'était un palais infini,
Plein de bassins et de cascades
Tombant dans l'or mat ou bruni;

Et des cataractes pesantes,
Comme des rideaux de cristal,
Se suspendaient, éblouissantes,
A des murailles de métal.

Non d'arbres, mais de colonnades
Les étangs dormants s'entouraient,
Où de gigantesques naïades,
Comme des femmes, se miraient.

Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues,
Entre des quais roses et verts,
Pendant des millions de lieues,
Vers les confins de l'univers;

C'étaient des pierres inouïes
Et des flots magiques; c'étaient
D'immenses glaces éblouies
Par tout ce qu'elles reflétaient.

Et tout, même la couleur noire,
Semblait fourbi, clair, irisé...

Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges
De soleil, même au bas du ciel,
Pour illuminer ces prodiges,
Qui brillaient d'un feu personnel (!).

Et sur ces mouvantes merveilles
Planait (terrible nouveauté!
Tout pour l'œil, rien pour les oreilles!)
Un silence d'éternité.

C'est là le monde qu'il se représente et qui l'enthousiasme : pas de plante « irrégulière », pas de soleil, pas d'astres, nul mouvement, nul bruit, rien que métal et

verre; c'est-à-dire quelque chose comme un paysage en fer-blanc de Nuremberg, seulement plus grand et de matière un peu plus riche, un jouet pour l'enfant d'un millionnaire américain souffrant de la folie de richesse des parvenus, avec une petite lampe électrique à l'intérieur et une mécanique qui tourne lentement les cascades et fait glisser les nappes d'eau de verre. Tel doit être nécessairement l'aspect de l'idéal qu'un dégénéré égotiste se compose de l'univers. La nature le laisse froid ou le repousse, parce qu'il ne l'aperçoit ni ne la comprend. Là où l'homme sain voit le tableau du monde extérieur, l'égotiste est entouré d'un vide noir dans lequel flottent tout au plus des formes nébuleuses incomprises. Pour échapper à son horreur, il projette, lui, comme d'une lanterne magique, les ombres colorées des représentations qui remplissent sa conscience; mais ces représentations sont rigides, paresseuses, monotones et enfantines comme les centres cérébraux malades et débiles qui les élaborent.

L'incapacité de l'égotiste d'éprouver avec justesse les impressions extérieures et la peine avec laquelle son cerveau travaille, sont aussi la clef de l'épouvantable ennui dont se plaint Baudelaire et du profond pessimisme avec lequel il contemple le monde et la vie. Écoutons-le dans *Le Voyage* :

Nous avons vu partout...
Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché :

La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,
Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût;
L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,
Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égout;

Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote;
La fête qu'assaisonne et parfume le sang;...

Et les moins sots, hardis amants de la démence,
Fuyant le grand troupeau parqué par le Destin,
Et se réfugiant dans l'opium immense (!).
— Tel est du globe entier l'éternel bulletin...

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!

Nous voulons...
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!

Ce cri désespéré vers du « nouveau » est la plainte naturelle d'un cerveau qui aspire au sentiment de plaisir du fonctionnement et réclame avidement une excitation que ses nerfs sensoriels impuissants ne peuvent lui donner. Qu'un homme sain se représente l'état d'esprit où il tomberait si on l'enfermait dans une cellule où ne parviendraient à lui nul rayon, nul bruit, nul parfum du monde extérieur. Il aura alors une exacte idée de l'état d'âme permanent de l'égotiste, que l'imperfection de son système nerveux isole éternellement de l'univers, de son bruit joyeux, de ses tableaux changeants, de son agitation captivante. Baudelaire ne peut que s'ennuyer horriblement, car son esprit n'apprend réellement rien de nouveau et d'amusant et est forcé de s'enfoncer sans relâche dans la contemplation de son « moi » souffreteux et geignant.

Les seuls tableaux qui peuplent le monde de sa pensée sont des tableaux sombres, haineux et abominables. Il dit (*Un Mort joyeux*) :

Dans une terre grasse et pleine d'escargots
Je veux creuser moi-même une fosse profonde

Où je puisse à loisir étaler mes vieux os
Et dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde...

Plutôt que d'implorer une larme du monde,
Vivant, j'aimerais mieux inviter les corbeaux
A saigner tous les bouts de ma carcasse immonde.

O vers! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux!

Dans *La Cloche fêlée*, il dit de lui-même :

...Mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie

Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts.

Spleen :

...Mon triste cerveau...
C'est... un immense caveau
Qui contient plus de morts que la fosse commune.
— Je suis un cimetière abhorré de la lune
Où, comme des remords, se traînent de longs vers...

Horreur sympathique :

Cieux déchirés comme des grèves,
En vous se mire mon orgueil!
Vos vastes nuages en deuil

Sont les corbillards de mes rêves,
Et vos lueurs sont le reflet
De l'Enfer où mon cœur se plaît!

Le Coucher du soleil romantique :

Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,
Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage,
Des crapauds imprévus et de froids limaçons.

Danse macabre. Le poète, parlant à un squelette :

Aucuns t'appelleront une caricature,
Qui ne comprennent pas, amants ivres de chair,
L'élégance sans nom de l'humaine armature.
Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher!...

Une Charogne :

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons...

Et le ciel regardait la carcasse superbe(!)
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir...

— Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!

Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements...

Ce à quoi Baudelaire se complaît le plus, c'est à ces tableaux de mort et de pourriture que je pourrais citer en plus grand nombre encore, si je ne croyais que ces exemples suffisent. Mais à côté de l'effroyable et du répugnant, c'est le maladif, le criminel et le lubrique qui exercent sur lui la plus forte attraction.

Le Rêve d'un curieux :

Connais-tu, comme moi, la douleur savoureuse?...

Spleen :

Mon chat sur le carreau cherchant une litière
Agite sans repos son corps maigre et galeux...

Le Vin du solitaire :

Un baiser libertin de la maigre Adeline...

Le Crépuscule du soir :

Voici le soir charmant, ami du criminel;...
Et l'homme impatient se change en bête fauve...

La Destruction :

Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon...
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable...

Il me conduit...
Haletant et brisé de fatigue, au milieu
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,

Et jette dans mes yeux...
Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,
Et l'appareil sanglant de la Destruction!

Dans *Une Martyre*, il décrit complaisamment et en détails une chambre à coucher dans laquelle une jeune courtisane, présumablement jolie, a été égorgée; l'assassin lui a coupé la tête et l'a emportée; le poète n'est curieux que de savoir une chose :

L'homme vindicatif que tu n'as pu, vivante,
Malgré tant d'amour, assouvir,

Combla-t-il sur ta chair inerte et complaisante
L'immensité de son désir?

Femmes damnées, pièce consacrée à la pire aberration de femmes dégénérées, se termine par cette apostrophe extatique aux héroïnes du vice contre nature :

O vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres,
De la réalité grands esprits contempteurs,
Chercheuses d'infini, dévotes et satyres,
Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs,

Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies,
Pauvres sœurs, je vous aime autant que je vous plains...

Préface :

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,
N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins
Le canevas banal de nos piteux destins,
C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie...

Mais s'il n'est pas assez hardi pour commettre lui-même des crimes, il ne laisse pas douter un instant qu'il les aime et les préfère de beaucoup à la vertu, de même qu'il préfère aux belles saisons les « fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue » (*Brumes et Pluies*). Il est « hostile à l'univers plutôt qu'indifférent » (*Les sept Vieillards*). Le spectacle de la douleur le laisse froid, et si l'on répand des larmes devant lui, elles n'évoquent dans son esprit que l'image d'un paysage aux eaux courantes.

Madrigal triste :

Que m'importe que tu sois sage?
Sois belle! et sois triste! Les pleurs
Ajoutent un charme au visage,
Comme le fleuve au paysage.

Dans la lutte entre *Abel et Caïn*, il prend sans hésiter parti pour celui-ci :

Race d'Abel, dors, bois et mange;
Dieu te sourit complaisamment.

Race de Caïn, dans la fange
Rampe et meurs misérablement.

Race d'Abel, ton sacrifice
Flatte le nez du Séraphin.

Race de Caïn, ton supplice
Aura-t-il jamais une fin?

Race d'Abel, vois tes semailles
Et ton bétail venir à bien;

Race de Caïn, tes entrailles
Hurlent la faim comme un vieux chien.

Race d'Abel, chauffe ton ventre
A ton foyer patriarcal;

Race de Caïn, dans ton antre
Tremble de froid, pauvre chacal!

Ah! race d'Abel, ta charogne
Engraissera le sol fumant!

Race de Caïn, ta besogne
N'est pas faite suffisamment.

Race d'Abel, voici ta honte :
Le fer est vaincu par l'épieu!

Race de Caïn, au ciel monte
Et sur la terre jette Dieu!

S'il prie, c'est le diable (*Les Litanies de Satan*) :

Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs
Du Ciel, où tu régnas, et dans les profondeurs
De l'Enfer, où, vaincu, tu rêves en silence!
Fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science,
Près de toi se repose...

Ici se mêle, à l'aberration, ce mysticisme qui ne fait jamais défaut chez le dégénéré. L'amour du mal ne peut naturellement revêtir la forme de l'adoration du diable, du diabolisme, que si l'on est croyant, si l'on tient le surnaturel pour une chose réelle. Celui-là seul qui est enraciné avec tous ses sentiments dans la foi religieuse, cherchera, s'il souffre d'aberration morale, une volupté dans l'adoration de Satan, dans l'outrage passionné adressé à Dieu et au Sauveur, dans la profanation des symboles de la foi, ou voudra aiguillonner sa volupté contre nature par le péché mortel et la damnation infernale, en lui sacrifiant dans la « messe noire », en présence d'un vrai prêtre consacré, et en parodiant hideusement toutes les formes de la liturgie.

A côté du diable, Baudelaire n'adore qu'une puissance encore : la volupté. Il la supplie ainsi (*La Prière d'un païen*) :

Ah! ne ralentis pas tes flammes!
Réchauffe mon cœur engourdi,
Volupté, torture des âmes!...
Volupté, sois toujours ma reine!

Pour compléter le portrait de cet esprit, citons encore deux de ses particularités. Il souffre premièrement d'angoisses perpétuelles, comme le témoigne sa pièce : *Le Gouffre*, qui a la valeur d'une confession :

— ...Tout est abîme, — action, désir, rêve,
Parole! et sur mon poil qui tout droit se relève
Mainte fois de la peur je sens passer le vent.

En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,
Le silence, l'espace affreux et captivant...
Sur le fond de mes nuits, Dieu, de son doigt savant,
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.

J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où;
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
Jalouse du néant l'insensibilité.

Baudelaire décrit ici assez exactement cette obsession des dégénérés que l'on a nommée « la peur des abîmes » (cremnophobie) [1]. Sa seconde particularité est sa préoccupation des odeurs. Il y est attentif, les interprète, elles provoquent en lui toutes sortes de sensations et d'associations d'idées. Il s'exprime ainsi à ce sujet dans *Correspondances* :

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Il aime la femme avec son odorat... (« Le parfum de tes charmes étranges », *A une Malabaraise*), et ne manque jamais, en décrivant une maîtresse, de mentionner ses exhalaisons.

Parfum exotique :

Quand les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone.

1. Dr E. Régis, *Manuel pratique de médecine mentale*, 2e édition. Paris, 1892, p. 279.

La Chevelure :

O toison, moutonnant jusque sur l'encolure!
O boucles! O parfum chargé de nonchaloir!...

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointaiu, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!

Naturellement, il préfère aux bonnes odeurs les parfums qui, pour l'homme sain, constituent une puanteur. La pourriture, la décomposition, la pestilence ravissent son nez.

Le Flacon :

Il est de forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre...
Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.

Voilà le souvenir enivrant qui voltige
Dans l'air troublé; les yeux se ferment; le vertige
Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains
Vers un gouffre obscurci de miasmes humains;

Il la terrasse au bord d'un gouffre séculaire,
Où, Lazare odorant déchirant son suaire,
Se meut dans son réveil le cadavre spectral
D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral.

Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire
Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire
Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,
Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé,

Je serai ton cercueil, aimable pestilence!
Le témoin de ta force et de ta virulence,
Cher poison préparé par les anges!...

Nous connaissons maintenant tous les traits dont se compose le caractère de Baudelaire. Il a le « culte de soi-

même[1] », il abhorre la nature, le mouvement, la vie; il rêve un idéal d'immobilité, de silence éternel, de symétrie et d'artificiel; il aime la maladie, la laideur, le crime; tous ses penchants sont opposés en une profonde aberration à ceux des êtres sains; ce qui charme son odorat, c'est l'odeur de pourriture; son œil, la vue des charognes, de la sanie et de la douleur d'autrui; il se sent à l'aise dans la saison d'automne boueuse et nébuleuse; ses sens ne sont excités que par le plaisir contre nature. Il se plaint d'un effroyable ennui et de sentiments d'anxiété; son esprit n'est rempli que de représentations sombres, son association d'idées travaille exclusivement avec des images tristes ou répugnantes; la seule chose qui puisse le distraire et l'intéresser est le mal : meurtre, sang, luxure, mensonge. Il adresse ses prières à Satan et aspire à l'enfer.

Il a essayé de faire passer ses particularités pour une comédie et une pose étudiée. Il dit dans une note placée en tête de la première édition (1857) des *Fleurs du Mal* : « Parmi les morceaux suivants, le plus caractérisé... n'a été considéré, du moins par les gens d'esprit, que pour ce qu'il est véritablement : le pastiche des raisonnements de l'ignorance et de la fureur. Fidèle à son douloureux programme, l'auteur a dû, en parfait comédien, façonner son esprit à tous les sophismes, comme à toutes les corruptions. Cette déclaration candide n'empêchera pas sans doute les critiques honnêtes de le ranger parmi les théologiens de la populace, etc. » Quelques-uns de ses admirateurs acceptent cette explication ou font semblant de

1. *Les Fleurs du Mal*, p. 5. — Le mot est de Théophile Gautier.

l'accepter. « Son intense dédain du vulgaire », susurre suavement M. Paul Bourget, « éclate en paradoxes outranciers, en mystifications laborieuses... Chez beaucoup de lecteurs, même des plus fins, la peur d'être dupes de ce grand dédaigneux empêche la pleine admiration [1] ». Le mot est devenu un lieu commun critique pour Baudelaire : il est un « mystificateur »; tout, chez lui, n'est que tromperie; lui-même ne sent et ne croit rien de ce qu'il exprime dans ses poésies. C'est du radotage et rien d'autre. Un rhéteur de l'espèce de M. Paul Bourget, égrenant de la paille et frisant des rognures de papier, peut croire qu'un homme libre intérieurement est capable de conserver artificiellement toute sa vie l'attitude d'un galérien et d'un aliéné, en sachant qu'il joue seulement une comédie. L'homme du métier sait que le choix d'une pose à la Baudelaire est à lui seul une preuve de trouble cérébral profond. La psychiatrie a constaté que les personnes qui simulent avec quelque persévérance la folie, même dans un but raisonnable, comme, par exemple, certains criminels mis en accusation, pour échapper au châtiment, sont presque sans exception réellement folles [2],

1. Paul Bourget, *op. cit.*, p. 31.

2. Ch.-J.-J. Sazaret, *Étude sur la simulation de la folie.* Nancy, 1888. Cet écrit d'un débutant, qui renferme une réunion utile d'observations cliniques, est particulièrement amusant en ce que toutes les observations citées par l'auteur démontrent exactement le contraire de ce qu'il se propose de démontrer. Après avoir établi lui-même (p. 22) que « les victimes de l'hystérie sont très portées à simuler toute sorte de maladies », il dit (p. 29) : « Les gens frappés d'aliénation mentale simulent parfois la folie; ce fait est rare, mais cependant il a été constaté, et s'il ne l'a pas été plus souvent, c'est, croyons-nous, qu'on s'est borné à un examen superficiel et qu'on n'a pas analysé certains actes ». Le fait est si peu rare, qu'il se laisse démontrer dans chaque observation citée par l'auteur. Dans le cas de Baillarger (2e observation), la soi-disant simulatrice

quoique pas au degré qu'elles affichent, de même que le penchant à s'accuser ou à se vanter de crimes imaginaires est un symptôme connu d'hystérie. L'affirmation de Baudelaire lui-même, que son satanisme n'est qu'un rôle étudié, n'a aucune espèce de valeur. Comme cela se produit si fréquemment chez les dégénérés supérieurs, il sent tout au fond de lui que ses aberrations sont maladives, immorales et anti-sociales, et que tous les gens normaux le mépriseraient ou le prendraient en pitié, s'ils étaient convaincus qu'il est véritablement ce qu'il se vante d'être dans ses poésies; il recourt en conséquence à l'excuse enfantine que les malfaiteurs ont souvent aussi à la bouche, « que tout ça n'était pas sérieux ». Peut-être aussi la conscience de Baudelaire éprouvait-elle une horreur sincère des instincts pervers de son inconscient, et cherchait-il à se faire accroire à lui-même qu'avec son satanisme il se moquait des philistins. Mais une telle palliation après coup ne donne pas le change au psychologue et n'a aucune importance pour son jugement.

avait été enfermée huit ans auparavant dans un asile d'aliénés comme folle très authentique; dans le cas de Morel (4e observ.), le simulateur « eut, à la vue d'une lancette, de véritables crises de nerfs », ce qui est nettement de l'aichmophobie et un stigmate certain de dégénérescence; dans la 6e observation, Morel admet que « l'extravagance de l'observé, sa crainte du poison (ainsi, iophobie prononcée!), et le fait de ramasser des ordures, indiquent un désordre mental possible »; le cas de Foville (10e observ.) « avait un certain nombre d'aliénés dans sa famille »; le cas de Legrand du Saulle (18e observ.) était « fils de femme hystérique, petit-fils d'aliéné »; le cas de Bonnet et Delacroix (19e observ.) « compte des aliénés parmi ses ascendants »; le cas de Billod (22e observ.) « a souvent présenté des troubles et du délire »; etc. Tous ces prétendus simulateurs étaient des aliénés à ne s'y point méprendre, et le fait qu'ils ont intentionnellement exagéré les symptômes de leur délire, n'était qu'une preuve de plus de leur aliénation.

III

DÉCADENTS ET ESTHÈTES

De même que, à la mort d'Alexandre le Grand, ses généraux s'abattirent sur l'empire du conquérant et s'emparèrent chacun d'un lambeau, ainsi les imitateurs que Baudelaire trouva parmi ses contemporains et la génération suivante, — beaucoup même sans attendre sa folie ni sa mort, — prirent possession d'une de ses particularités, pour l'exploiter littérairement. L'école de Baudelaire reflète le caractère du maître, mais singulièrement décomposé; elle est devenue en quelque sorte le prisme qui détaille cette lumière en ses rayons élémentaires. Sa folie anxieuse (anxiomanie) et sa prédilection pour la maladie, la mort et la pourriture (nécrophilie), sont échues en partage, comme nous l'avons vu dans le volume précédent, à M. Maurice Rollinat. M. Catulle Mendès a hérité de ses aberrations sexuelles et de sa lubricité, et les pornographes français actuels s'appuient en outre sur elles pour prouver la « raison d'être artistique » de leur dépravation. M. Jean Richepin, dans *La Chanson des Gueux*, lui a emprunté sa glorification du crime, et a de plus enflé à la

grosseur de tout un épais volume, de la façon la plus vide et la plus ennuyeuse, dans *Les Blasphèmes*, les imprécations et les prières au diable de Baudelaire. Son mysticisme alimente les symbolistes qui, à son exemple, prétendent percevoir des rapports mystérieux entre les couleurs et les sensations des autres sens, avec cette différence qu'ils entendent les couleurs, alors que, lui, les sentait, ou, si l'on aime mieux, qu'ils ont un œil dans l'oreille, tandis que, lui, voyait avec le nez. Nous retrouvons chez Paul Verlaine son mélange de volupté et de piété; Swinburne a établi un dépôt anglais de son sadisme composé de lubricité et de cruauté, de son mysticisme et de son amour du crime, et je crains bien que Giosuè Carducci lui-même, d'ailleurs si riche de son propre fonds et si personnel, n'ait coulé des regards vers les *Litanies de Satan*, quand il écrivit sa célèbre *Ode à Satan*.

Le diabolisme de Baudelaire a été cultivé particulièrement par Villiers de l'Isle-Adam et Barbey d'Aurevilly. Ces deux hommes ont en commun, outre l'air de famille général des dégénérés, une série de traits particuliers. Villiers et Barbey s'attribuaient, comme le font fréquemment les déséquilibrés, une extraction fabuleuse; celui-là prétendait être un descendant du célèbre maréchal et grand-maître de Malte (qui en cette qualité n'était pas marié, bien entendu), comte de l'Isle-Adam, et il réclama un jour, par une lettre adressée à la reine d'Angleterre, en vertu de son droit d'héritage, la restitution de Malte. Barbey ajouta à son nom le surnom nobiliaire d'Aurevilly, et parla, sa vie durant, de sa noble race qui n'existait pas. Tous deux étalaient théâtralement un catholicisme fanatique, mais se délectaient en même temps à des blasphèmes étudiés

contre Dieu[1]. Tous deux se complaisaient à des étrangetés de costume et d'existence, et Barbey avait l'habitude des graphomanes, déjà connue de nous, d'écrire ses lettres et ses travaux littéraires avec des encres de différentes couleurs. Villiers de l'Isle-Adam, et plus encore Barbey d'Aurevilly, créèrent une poésie du culte du diable qui rappelle les dépositions les plus folles des sorcières du moyen âge mises à la torture. Barbey est allé, sous ce rapport, probablement jusqu'à la limite de l'imaginable. Son livre *Le Prêtre marié* pourrait être écrit par un contemporain des brûleurs de sorcières; mais il est encore dépassé par *Les Diaboliques*, recueil d'histoires démentes où hommes et femmes se vautrent dans la luxure la plus hideuse, en invoquant continuellement le diable, en le célébrant et le servant. Tout ce qui, dans ces délires, est invention, Barbey l'a volé, sans l'ombre de vergogne, aux livres du marquis de Sade; ce qui seul lui appartient en propre, c'est la tournure catholico-théologique qu'il donne à ses abjections. Si je ne parle qu'en expressions générales des livres mentionnés ici, sans entrer dans les détails, sans en résumer les récits ni en citer de passages caractéristiques, c'est que ma démonstration n'exige pas ce plongeon dans l'ordure et qu'il me suffit d'indiquer de loin du doigt la sentine qui témoigne de l'action de Baudelaire sur ses contemporains.

Barbey, l'imitateur de Baudelaire, a lui-même trouvé un imitateur en M. Joséphin Péladan, dont le premier roman,

1. Fr. Paulhan, *op. cit.*, p. 92. « En affectant une foi de séminariste, il (Villiers) se délectait à blasphémer. Il considérait le droit au blasphème comme sa propriété particulière... Ce Breton catholique fréquentait Satan encore plus que Dieu ».

Vice suprême, occupe une place éminente dans la littérature du diabolisme. M. Péladan, qui ne s'était pas encore hissé à la dignité de grand-roi assyrien, définit dans son livre ce qu'il entend par le « vice suprême » : « Qu'on nie Satan! La sorcellerie a toujours des sorciers... des esprits supérieurs qui n'ont pas besoin de grimoire, leur pensée étant une page écrite par l'enfer, pour l'enfer. Au lieu du chevreau, ils ont tué en eux l'âme bonne, et vont au sabbat du Verbe. Ils s'assemblent pour profaner et souiller l'idée. Le vice qui est ne leur suffit pas; ils inventent, ils s'émulent dans la recherche du *mal nouveau*, et s'ils le trouvent, s'applaudissent. Où est la pire, de la sabazie du corps ou de celle de l'esprit, de l'action criminelle ou de la pensée perverse? Raisonner, justifier, héroïser le mal, en établir le rituel, en démontrer l'excellence, est-ce pas pis que le commettre? Adorer le démon ou aimer le mal, terme abstrait ou concret du fait identique. Il y a de l'aveuglement dans la satisfaction de l'instinct, et de la démence dans la perpétration du méfait; mais concevoir et théoriser exigent une opération calme de l'esprit qui est le *Vice suprême* [1] ». Baudelaire a exprimé cela avec bien plus de concision dans ce seul vers : « La conscience dans le mal [2] ».

1. Joséphin Péladan, *Vice suprême*. Paris, 1882, p. 169.
2. *Les Fleurs du Mal*, p. 244 :

Tête à tête sombre et limpide
Qu'un cœur devenu son miroir!
Puits de vérité, clair et noir,
Où tremble une étoile livide,

Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques,
— La conscience dans le Mal!

Le même Villiers de l'Isle-Adam, qui a emprunté à Baudelaire son diabolisme, s'est approprié la prédilection de celui-ci pour l'artificiel et l'a élevée, dans son roman *L'Ève future*, jusqu'à une hauteur drolatique. Dans ce livre moitié fantastique, moitié satirique et fou au total, il imagine, comme prochain développement de l'humanité, un état dans lequel la femme de chair et de sang sera supprimée et remplacée par une machine à laquelle il laisse, ce qui est un peu contradictoire, la forme d'un corps féminin, et qu'il suffira de mettre à point à l'aide d'une vis pour obtenir immédiatement d'elle tout ce que l'on désire : amour, caprices, infidélité, dévouement, toutes les perversions, tous les vices. C'est réellement plus artificiel encore que les paysages de fer-blanc et de verre de Baudelaire !

Un disciple postérieur, M. Joris-Karl Huysmans, est plus instructif que tous ces imitateurs qui n'ont développé que l'un ou l'autre côté de Baudelaire, car il s'est soumis à la tâche difficultueuse de composer, avec les divers traits isolés qui se trouvent dispersés dans les poésies et écrits en prose du « maître », une figure humaine, et de nous présenter le baudelairisme incarné et vivant, pensant et agissant. Le livre dans lequel il nous montre son décadent modèle a pour titre : *A rebours*.

Le mot « décadent » a été emprunté par les critiques français, entre 1850 et 1860, à l'histoire de l'empire romain finissant, pour désigner la manière d'être des Théophile Gautier et notamment des Baudelaire, et, aujourd'hui, les disciples de ces deux écrivains et de leurs imitateurs antérieurs le revendiquent comme un titre d'honneur. Autrement que pour les expressions « préra-

phaélites » et « symbolistes », nous possédons pour celle-ci une explication exacte du sens que ceux qui parlent de « décadence » et de « décadents » attachent à ces mots.

« Le style de la décadence », dit Théophile Gautier, « .... n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques (!) les civilisations qui vieillissent : style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave, et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie. Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé a l extrême outrance. On peut rappeler, à propos de lui, la langue marbrée déjà des verdeurs de la décomposition et comme faisandée du Bas-Empire romain, et les raffinements compliqués de l'école byzantine, dernière forme de l'art grec tombé en déliquescence ; mais tel est bien l'idiome nécessaire et fatal des peuples et des civilisations où la vie factice a remplacé la vie naturelle et développé chez l'homme des besoins inconnus. Ce n'est pas chose aisée, d'ailleurs, que ce style méprisé des pédants, car il exprime des idées neuves avec des formes nouvelles et des mots qu'on n'a pas entendus encore. A l'encontre du style classique, il admet l'ombre, et dans cette ombre se meuvent confusément les larves des

superstitions, les fantômes hagards de l'insomnie, les terreurs nocturnes, les remords qui tressaillent et se retournent au moindre bruit, les rêves monstrueux qu'arrête seule l'impuissance, les fantaisies obscures dont le jour s'étonnerait, et tout ce que l'âme, au fond de sa plus profonde et dernière caverne, recèle de ténébreux, de difforme et de vaguement horrible ».

Ces mêmes idées que Gautier exprime approximativement dans ce galimatias, Baudelaire les énonce en ces termes : « Ne semble-t-il pas au lecteur, comme à moi, que la langue de la dernière décadence latine, — suprême soupir d'une personne robuste déjà transformée et préparée pour la vie spirituelle, — est singulièrement propre à exprimer la passion telle que l'a comprise et sentie le monde poétique et moderne? La mysticité est l'autre pôle de cet aimant dont Catulle et sa bande, poètes brutaux et purement épidermiques, n'ont connu que le pôle sensualité. Dans cette merveilleuse langue, le solécisme et le barbarisme me paraissent rendre les négligences forcées d'une passion qui s'oublie et se moque des règles. Les mots, pris dans une acception nouvelle, révèlent la maladresse charmante du barbare du Nord agenouillé devant la beauté romaine. Le calembour lui-même, quand il traverse ces pédantesques bégayements, ne joue-t-il pas la grâce sauvage et baroque de l'enfance? [1] »

Le lecteur qui a présent à l'esprit le chapitre sur la psychologie du mysticisme reconnaît naturellement aussitôt ce qui se cache derrière le verbiage de Gautier et

1. *Les Fleurs du Mal*, p. 17-18.

de Baudelaire. Leur description de l'état d'âme que le langage « décadent » doit exprimer est simplement la description de la disposition d'esprit des dégénérés mystiques, avec ses représentations nébuleuses glissantes, sa fuite d'ombres d'idées informes, ses perversions et aberrations, ses angoisses et impulsions. Pour exprimer cet état d'âme, il faut trouver en effet un langage nouveau et inouï, puisqu'il ne peut y avoir dans aucun langage usuel de désignation correspondant à des représentations qui, en réalité, n'en sont pas. Il est absolument arbitraire de chercher un exemple et un modèle d'expression « décadente » dans la langue du Bas-Empire. Il aurait été difficile à Gautier de découvrir chez n'importe quel écrivain du IVe et du Ve siècle le latin « marbré des verdeurs de la décomposition et comme faisandé » qui l'enchantait si fort. M. Huysmans, exagérant monstrueusement, à la façon des imitateurs, l'idée de Gautier et de Baudelaire, donne de ce prétendu latin du Ve siècle la description suivante : « La langue latine,... maintenant complètement pourrie,... pendait (!), perdant ses membres, coulant son pus, gardant à peine, dans toute la corruption de son corps, quelques parties fermes que les chrétiens détachaient afin de les mariner dans la saumure de leur nouvelle langue [1] ».

Cette débauche d'un déséquilibré avec perversion gustative dans les représentations pathologiques et nauséeuses, est un délire, et n'a aucun fondement dans les faits philologiques. Le latin des derniers temps de la décadence était grossier et plein de solécismes par suite

1. J.-K. Huysmans, *A rebours*, p. 49.

de la barbarie croissante des mœurs et du goût des lecteurs, de l'étroitesse d'esprit et de l'ignorance grammaticale des écrivains, et de l'intrusion d'éléments barbares dans son vocabulaire, mais très éloigné d'exprimer « des idées neuves avec des formes nouvelles » et de prendre « des couleurs à toutes les palettes »; il frappe, au contraire, par sa maladresse à rendre les pensées les plus simples et par son profond appauvrissement. La langue allemande, elle aussi, a eu une pareille période de décadence. A la suite de la guerre de Trente Ans, ses meilleurs écrivains eux-mêmes, un Moscherosch, un Zinkgref, un Schup, étaient, avec « leurs périodes de longue haleine et embrouillées » et « leur attitude aussi entortillée que raide », à peu près « incompréhensibles [1] »; la grammaire montrait les pires difformités, le vocabulaire pullulait de mots étrangers y pénétrant de force, mais l'allemand de cette époque désolée n'était sûrement pas « décadent » au sens des définitions de Gautier, Baudelaire et Huysmans. La vérité est que ces dégénérés ont attribué arbitrairement leur propre état d'âme aux auteurs de la décadence romaine et byzantine, à un Pétrone, mais surtout à un Commodien de Gaza, à un Ausone, à un Prudence, à un Sidoine Apollinaire, etc., et ont créé d'après leur propre modèle ou leurs instincts maladifs un « homme idéal de la décadence romaine », comme Jean-Jacques Rousseau a inventé le sauvage idéal et Chateaubriand l'Indien idéal, et l'ont transporté par leur propre imagination dans un

1. Henri Kurz, introduction aux écrits « simpliciens ». Leipzig, 1863, 1re partie, p. LI. Voir aussi ses remarques sur l'allemand de Grimmelshausen (l'auteur du *Simplicissimus*), p. XLV et sqq.

passé fabuleux ou dans un pays lointain. M. Paul Bourget est plus honnête, quand il renonce à citer charlatanesquement les auteurs latins du Bas-Empire et décrit ainsi la « décadence », sans se préoccuper de l'opinion des parnassiens ses maîtres : « Par le mot décadence on désigne volontiers l'état d'une société qui produit un trop grand nombre d'individus impropres aux travaux de la vie commune. Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est la cellule sociale. Pour que l'organisme total fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes composants fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée; et pour que ces organismes moindres fonctionnent eux-mêmes avec énergie, il est nécessaire que leurs cellules composantes fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée. Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble [1] ».

Très juste. Une société en décadence « produit un trop grand nombre d'individus impropres aux travaux de la vie commune » ; ces individus sont précisément les dégénérés; « ils cessent de subordonner leur énergie à l'énergie totale », parce qu'ils sont égotistes et que leur développement rabougri n'est pas parvenu à la hauteur

1. Paul Bourget, *op. cit.*, p. 24.

où l'individu atteint sa jonction morale et intellectuelle avec la totalité, et leur égotisme rend nécessairement les dégénérés anarchistes, c'est-à-dire ennemis de toutes les institutions qu'ils ne comprennent pas et auxquelles ils ne peuvent s'adapter. Ce qui est bien caractéristique, c'est que M. Bourget, qui voit tout cela, qui reconnaît que « décadent » est synonyme d'inaptitude aux fonctions régulières et de subordination aux tâches sociales, et que la conséquence de la décadence est l'anarchie et la ruine de la communauté, n'en justifie pas et n'en admire pas moins les décadents, notamment Baudelaire. C'est là « la conscience dans le mal » dont parle son maître.

Nous voulons maintenant examiner le décadent idéal que M. Huysmans nous dessine si complaisamment et si en détail dans *A rebours*. D'abord un mot sur l'auteur de ce livre instructif. M. Huysmans, le type classique de l'hystérique sans originalité qui est la victime prédestinée de chaque suggestion, commença sa carrière littéraire en imitateur fanatique de M. Zola et excréta à cette première période de son développement des romans et des nouvelles dans lesquels, comme dans *Marthe*, il dépassa de beaucoup son modèle en malpropreté. Puis il se détourna, par un brusque changement d'idée qui est également bien hystérique, du naturalisme, accabla cette tendance et M. Zola lui-même des plus violentes injures, et se mit à singer les diaboliques, en particulier Baudelaire. Un lien commun réunit d'ailleurs ses deux manières si opposées : sa lasciveté. Celle-là est restée la même. Il est comme « décadent » langoureux tout aussi vulgairement obscène qu'il l'était comme « naturaliste » brutal.

A rebours peut à peine s'appeler un roman, et M. Huysmans, du reste, ne nomme pas son livre ainsi. Celui-ci n'expose pas une histoire, n'a pas d'action, et s'offre comme une sorte de peinture ou de biographie d'un homme dont les habitudes, les sympathies et les antipathies, les idées sur tous les sujets possibles, notamment sur l'art et la littérature, nous sont contés en grand détail. Cet homme s'appelle des Esseintes et est le dernier porteur d'un antique titre ducal français.

Le duc Jean des Esseintes est physiquement un gringalet anémique et nerveux, l'héritier de tous les vices et de toutes les dégénérescences d'une race épuisée. « Les des Esseintes marièrent, pendant deux siècles, leurs enfants entre eux, usant leur reste de vigueur dans les unions consanguines... La prédominance de la lymphe dans le sang apparaissait ». (Cet emploi d'expressions techniques et de phrases vides d'apparence scientifique est particulier à beaucoup d'écrivains dégénérés modernes et à leurs imitateurs. Ils sèment ces mots et ces expressions autour d'eux comme le « valet instruit » d'une farce allemande connue sème autour de lui ses bribes de français, mais sans être plus au courant de la science que celui-ci n'est au courant de la langue française). Des Esseintes fut élevé chez les jésuites, perdit de bonne heure ses parents, mangea en noces stupides, qui l'accablaient d'ennui, la majeure partie de son patrimoine, et se retira bientôt de la société, qui lui était devenue insupportable. « Son mépris de l'humanité s'accrut; il comprit enfin que le monde est, en majeure partie, composé de sacripants et d'imbéciles. Décidément, il n'avait aucun espoir de découvrir chez

autrui les mêmes aspirations et les mêmes haines, aucun espoir de s'accoupler avec une intelligence qui se complût, ainsi que la sienne, dans une studieuse décrépitude. Énervé, mal à l'aise, indigné par l'insuffisance des idées échangées et reçues, il devenait comme ces gens qui sont douloureux partout; il en arrivait à s'écorcher constamment l'épiderme, à souffrir des balivernes patriotiques et sociales débitées, chaque matin, dans les journaux... Il rêvait à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine ».

Il réalise ce rêve. Il liquide ses biens, achète des rentes sur l'État, réunit de la sorte un revenu annuel de cinquante mille livres, découvre une « bicoque » à vendre tout près de Paris, dans un endroit écarté, sans voisins, l'acquiert, et commence alors à s'organiser suivant son goût.

« L'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme. Comme il le disait, la nature a fait son temps; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés. Au fond, quelle platitude de spécialiste confiné dans sa partie, quelle petitesse de boutiquière tenant tel article à l'exclusion de tout autre, quel monotone magasin de prairies et d'arbres, quelle banale agence de montagnes et de mers! » (P. 31).

Il bannit en conséquence de son horizon tout ce qui est naturel, et il s'entoure d'artificiel. Il dort dans la journée et ne quitte le lit que vers le soir, pour passer la nuit à lire, à rêver, dans son rez-de-chaussée éclairé à jour. Il

ne franchit jamais le seuil de sa maison. Il ne veut voir personne, et même son vieux domestique et sa femme doivent faire leur besogne pendant qu'il dort, de façon à ne pas apparaître à ses yeux. Il ne reçoit ni lettres ni journaux, n'apprend rien du monde extérieur. Il n'a jamais d'appétit, et quand, par hasard, celui-ci se réveillait, « il trempait ses rôties enduites d'un extraordinaire beurre dans une tasse de thé, un impeccable mélange de Si-a-Fayoune, de Mo-you-Tann et de Khansky, des thés jaunes, venus de Chine en Russie par d'exceptionnelles caravanes » (P. 61).

Sa salle à manger « ressemblait à la cabine d'un navire », avec « sa petite croisée ouverte dans la boiserie, de même qu'un hublot dans un sabord ». Elle était insérée dans une pièce plus grande percée de deux fenêtres, dont l'une était placée juste en face du hublot pratiqué dans la boiserie. Un grand aquarium occupait tout l'espace compris entre le hublot et cette fenêtre; le jour traversait donc, pour éclairer la cabine, la croisée, dont les carreaux avaient été remplacés par une glace sans tain, puis l'eau. « Quelquefois, dans l'après-midi, lorsque, par hasard, des Esseintes était réveillé et debout, il faisait manœuvrer le jeu des tuyaux et des conduits qui vidaient l'aquarium et le remplissaient à nouveau d'eau pure, et il y faisait venir des gouttes d'essence colorées, s'offrant, à sa guise ainsi, les tons verts ou saumâtres, opalins ou argentés, qu'ont les véritables rivières, suivant la couleur du ciel, l'ardeur plus ou moins vive du soleil, les menaces plus ou moins accentuées de la pluie, suivant, en un mot, l'état de la saison et de l'atmosphère. Il se

figurait alors être dans l'entre-pont d'un brick, et curieusement il contemplait de merveilleux poissons mécaniques, montés comme des pièces d'horlogerie, qui passaient devant la vitre du sabord et s'accrochaient dans de fausses herbes ; ou bien, tout en aspirant la senteur du goudron, qu'on insufflait dans la pièce avant qu'il y entrât, il examinait, pendues au mur, des gravures en couleur représentant, ainsi que dans les agences des paquebots et des Lloyd, des steamers en route pour Valparaiso et la Plata » (P. 27).

Ces poissons mécaniques sont décidément plus remarquables que le paysage en fer-blanc de Baudelaire. Mais ce rêve de quincaillier retiré des affaires et devenu idiot n'est pas l'unique jouissance du duc des Esseintes, qui méprise si profondément « la sottise et la vulgarité des hommes », bien qu'aucune de ses connaissances sans doute n'aurait eu l'idée d'une ânerie pareille à ces poissons mécaniques à mouvement d'horlogerie. Quand il veut tout particulièrement jouir, il compose et se joue une symphonie gustative. Il s'est fait construire une armoire contenant une série de petits barils à liqueurs. Une tige peut rejoindre tous les robinets, les asservir à un mouvement unique, de sorte qu'il suffit de toucher un bouton dissimulé dans la boiserie, pour que toutes les cannelles remplissent de liqueur les « imperceptibles » gobelets placés au-dessous d'elles. Des Esseintes nomme cette armoire son « orgue à bouche ». (Que l'on remarque toutes ces complications risibles pour se procurer de plusieurs barils un peu de liqueur ! Comme s'il est besoin pour cela de tout ce mécanisme à n'en pas finir !) « L'orgue se trouvait alors ouvert. Les tiroirs

étiquetés « flûte, cor, voix céleste », étaient tirés, prêts à la manœuvre. Des Esseintes buvait une goutte, ici, là, se jouait des symphonies intérieures, arrivait à se procurer, dans le gosier, des sensations analogues à celles que la musique verse à l'oreille. Du reste, chaque liqueur correspondait, selon lui, comme goût, au son d'un instrument. Le curaçao sec, par exemple, à la clarinette dont le chant est aigrelet et velouté; le kummel au hautbois dont le timbre sonore nasille; la menthe et l'anisette à la flûte, tout à la fois sucrée et poivrée, piaulante et douce; tandis que, pour compléter l'orchestre, le kirsch sonne furieusement de la trompette; le gin et le whisky emportent le palais avec leurs stridents éclats de pistons et de trombones, l'eau-de-vie de marc fulmine avec les assourdissants vacarmes des tubas, pendant que roulent les coups de tonnerre de la cymbale et de la caisse frappés à tour de bras, dans la peau de la bouche, par les rakis de Chio et les mastics! ». Il joue ainsi « des quatuors d'instruments à cordes... sous la voûte palatine, avec le violon représentant la vieille eau-de-vie, fumeuse et fine, aiguë et frêle; avec l'alto simulé par le rhum plus robuste, plus ronflant, plus sourd »; avec le vespétro comme violoncelle, le bitter comme contrebasse; la chartreuse verte en était le mode majeur, la bénédictine le mode mineur, etc. (P. 63).

Des Esseintes n'entend pas seulement la musique des liqueurs, il renifle aussi la couleur des parfums. De même qu'il a un orgue à bouche, il possède une galerie de tableaux nasale, c'est-à-dire un nombre considérable de flacons renfermant toutes les substances odorantes possibles. Quand ses symphonies du goût ne lui causent plus de

plaisir, il se joue un air olfactif. « Assis dans son cabinet de toilette, devant sa table,... une petite fièvre l'agita, il fut prêt au travail... Avec ses vaporisateurs, il injecta dans la pièce une essence formée d'ambroisie, de lavande de Mitcham, de pois de senteur, de bouquet, une essence qui, lorsqu'elle est distillée par un artiste, mérite le nom qu'on lui décerne, « d'extrait de pré fleuri »; puis, dans ce pré, il introduisit une précise fusion de tubéreuse, de fleur d'oranger et d'amande, et aussitôt d'artificiels lilas naquirent, tandis que des tilleuls s'éventèrent, rabattant sur le sol leurs pâles émanations. Ce décor posé en quelques grandes lignes,... il insuffla une légère pluie d'essences humaines et quasi-félines, sentant la jupe, annonçant la femme poudrée et fardée, le stéphanotis, l'ayapana, l'opoponax, le chypre, le champaka, le sarcanthus, sur lesquels il juxtaposa un soupçon de seringa, afin de donner, dans la vie factice du maquillage qu'ils dégageaient, un fleur naturel de rires en sueur (!), de joies qui se démènent au plein soleil » (P. 154-157).

Nous avons vu comme M. Huysmans suit servilement à la lettre, dans ses caquetages sur le thé, les liqueurs et les parfums, le précepte fondamental des parnassiens, qui consiste à éventrer les dictionnaires spéciaux. Il a évidemment dû copier les catalogues des voyageurs en parfumeries et en savons, en thés et en liqueurs, pour réunir son érudition de prix courants.

Que des Esseintes, à ce régime, devienne malade, cela n'est pas surprenant. Son estomac refuse toute nourriture, ce qui rend possible le suprême triomphe de son amour pour l'artificiel : on est obligé de le nourrir avec des lave-

ments peptonisés, c'est-à-dire d'une manière absolument opposée à la manière naturelle.

J'omets beaucoup de détails, pour ne pas devenir trop prolixe; par exemple, une description sans fin des tons associés aux couleurs (P. 17-20); celle d'orchidées qu'il aime, parce qu'elles ont pour lui une apparence de dartres, de cicatrices, de croûtes, d'ulcères et de chancres, paraissent couvertes de pansements, plaquées d'axonge noire mercurielle, d'onguents verts de belladone (P. 120); une exposition du côté mystique des pierres précieuses et demi-précieuses (P. 57-60), etc. Je ne veux plus que signaler quelques autres particularités du goût de ce décadent-type.

« La verve sauvage, le talent âpre, éperdu de Goya, le captait; mais l'universelle admiration que ses œuvres avaient conquise le détournait néanmoins un peu, et il avait renoncé, depuis des années, à les encadrer... En effet, si le plus bel air du monde devient vulgaire, insupportable, dès que le public le fredonne, dès que les orgues s'en emparent, l'œuvre d'art qui ne demeure pas indifférente aux faux artistes, qui n'est point contestée par des sots, qui ne se contente pas de susciter l'enthousiasme de quelques-uns, devient, elle aussi, par cela même, pour les initiés, polluée, banale, presque repoussante » (P. 134).

L'exemple de l'orgue est un truc destiné à égarer le lecteur inattenti. Si un bel air devient insupportable, joué sur les orgues, c'est que les orgues jouent d'une façon fausse, criarde et dénuée d'expression, c'est-à-dire modifient l'essence même de l'air et l'abaissent à la vulgarité; mais l'admiration du plus grand nigaud lui-même ne change

absolument rien à l'œuvre d'art, et ceux qui l'ont aimée pour ses qualités retrouveront toutes ces qualités complètes et intactes, même quand les millions de regards de philistins insensibles auraient rampé sur elle. La vérité est que le décadent crevant de sotte vanité trahit ici involontairement son fond le plus intime. Ce garçon-là n'a, en fait, pas la moindre compréhension de l'art et est complètement inaccessible au beau, comme à toutes les impressions extérieures; pour savoir si une œuvre d'art lui plaît ou non, il ne regarde pas l'œuvre d'art, oh non! il lui tourne le dos, mais étudie anxieusement les mines des gens qui se tiennent devant elle; sont-ils enthousiasmés, le décadent méprise l'œuvre; restent-ils indifférents ou paraissent-ils même se fâcher, il l'admire avec conviction. L'homme banal cherche toujours à penser, à sentir, à faire la même chose que la foule; le décadent, lui, cherche exactement le contraire. Tous deux tirent donc leur manière de voir et leurs sentiments non de leur intérieur, mais se les laissent dicter par la foule. Tous deux manquent de personnalité, et ils doivent avoir constamment les yeux fixés sur la foule, pour trouver leur route. Le décadent est donc simplement un homme banal avec le signe *minus*, qui, absolument comme celui-ci, seulement en sens contraire, se dirige d'après la foule, mais se rend toutefois les choses bien plus difficiles que l'homme banal et se fait continuellement du mauvais sang, tandis que celui-ci reste joyeux. On peut résumer ceci dans une proposition : le snob décadent est un philistin atteint de la manie de contradiction et anti-social, sans le moindre sentiment pour l'œuvre d'art elle-même.

Entre ses séances dégustatives et olfactives, des Esseintes lit parfois aussi. Les seules œuvres qui lui plaisent sont naturellement celles des parnassiens et des symbolistes les plus excessifs. Car il trouve en eux (P. 266) « l'agonie de la vieille langue qui, après s'être persillée de siècle en siècle, finissait par se dissoudre, par atteindre ce deliquium de la langue latine qui expirait dans les mystérieux concepts et les énigmatiques expressions de saint Boniface et de saint Adhelme. Au demeurant, la décomposition de la langue française s'était faite d'un coup. Dans la langue latine, une longue transition, un écart de quatre cents ans existait entre le verbe tacheté et superbe de Claudien et de Rutilius et le verbe faisandé du VIIIe siècle. Dans la langue française aucun laps de temps, aucune succession d'âge n'avait eu lieu ; le style tacheté et superbe des de Goncourt et le style faisandé de Verlaine et de Mallarmé se coudoyaient à Paris, vivant en même temps, à la même époque, au même siècle ».

Nous connaissons maintenant le goût d'un décadent-type dans tous les sens. Jetons encore un coup d'œil sur son caractère, sa moralité, son sentiment, ses vues politiques.

Il a un ami, d'Aigurande, qui songe un jour à se marier. « Se basant sur ce fait que d'Aigurande ne possédait aucune fortune et que la dot de sa femme était à peu près nulle, il (des Esseintes) aperçut, dans ce simple souhait, une perspective infinie de ridicules maux ». Il encouragea en conséquence (!) son ami à commettre cette folie, et ce qui devait arriver arriva : le jeune couple manqua d'argent, tout devint sujet à aigreurs et à querelles, bref, la vie leur fut insupportable; lui, s'amusa au dehors ; elle, « quêta,

parmi les expédients de l'adultère, l'oubli de sa vie pluvieuse et plate ». D'un commun avis, ils résilièrent leur bail et requérirent la séparation de corps. « Mon plan de bataille était exact, s'était alors dit des Esseintes, qui éprouva cette satisfaction des stratégistes dont les manœuvres, prévues de loin, réussissent ».

Une autre fois il se croise un soir, rue de Rivoli, avec un garçon d'environ seize ans, un enfant « pâlot et futé » qui fumait une mauvaise cigarette et lui demande du feu. Des Esseintes lui offre d'aromatiques cigarettes turques, lie conversation avec lui, apprend que sa mère est morte, que son père le bat, et que le garçon travaille chez un cartonnier. « Des Esseintes l'écoutait pensif. — Viens boire, dit-il. Et il l'emmena dans un café où il lui fit servir de violents punchs. L'enfant buvait, sans dire mot. — Voyons, fit tout à coup des Esseintes, veux-tu t'amuser, ce soir? c'est moi qui paye ». Et il emmène le malheureux dans une maison publique, où sa jeunesse et son trouble étonnent les filles. Tandis qu'une des donzelles entraîne l'enfant, la tenancière demande à des Esseintes quelle idée il a eue là de leur amener ce galopin. Le décadent répond (P. 95) : « Je tâche simplement de préparer un assassin. Ce garçon est vierge et a atteint l'âge où le sang bouillonne; il pourrait courir après les fillettes de son quartier, demeurer honnête, tout en s'amusant... Au contraire, en l'amenant ici, au milieu d'un luxe qu'il ne soupçonnai même pas et qui se gravera forcément dans sa mémoire; en lui offrant, tous les quinze jours, une telle aubaine, il prendra l'habitude de ces jouissances que ses moyens lui interdisent; admettons qu'il faille trois mois pour qu'elles

lui soient devenues absolument nécessaires;... eh bien! au bout de ces trois mois je supprime la petite rente que je vais te verser d'avance pour cette bonne action, et alors il volera, afin de séjourner ici... Il tuera, je l'espère, le monsieur qui apparaîtra mal à propos tandis qu'il tentera de forcer son secrétaire. Alors, mon but sera atteint; j'aurai contribué, dans la mesure de mes ressources, à créer un gredin, un ennemi de plus pour cette hideuse société qui nous rançonne ». Et il quitte ce premier soir le pauvre enfant souillé, en lui disant : « Retourne au plus vite chez ton père... Fais aux autres ce que tu ne veux pas qu'ils te fassent; avec cette maxime tu iras loin. — Bonsoir. Surtout ne sois pas ingrat. Donne-moi le plus tôt possible de tes nouvelles, par la voie des gazettes judiciaires ».

Il voit des gamins pauvres du village qui se battent pour un morceau de pain noir recouvert de fromage mou. Il ordonne aussitôt qu'on lui apprête une tartine pareille, et dit à son domestique : « Jetez cette tartine à ces enfants qui se massacrent sur la route. Que les plus faibles soient estropiés, n'aient part à aucun morceau et soient, de plus, rossés d'importance par leurs familles quand ils rentreront chez elles les culottes déchirées et les yeux meurtris; cela leur donnera un aperçu de la vie qui les attend » (P. 226).

S'il songe à la société, ce cri s'échappe de sa poitrine : « Eh! croule donc, société! meurs donc, vieux monde! » (P. 293).

Pour que les lecteurs ne soient pas en peine de la suite des destins de des Esseintes, ajoutons qu'une grave maladie nerveuse l'atteint dans sa solitude, et que son

médecin exige impérieusement qu'il retourne à Paris, rentre dans la vie commune. Un second roman de M. Huysmans, *Là-bas*, nous montre ensuite ce que des Esseintes fait à Paris. Il écrit une histoire de Gilles de Rais, l'assassin sadique du xve siècle, sur lequel le livre de Moreau (de Tours) traitant des aberrations sexuelles a visiblement appelé l'attention de la bande des diaboliques, en général profondément ignorante, mais érudite sur cette matière spéciale de l'érotomanie, et cela fournit l'occasion à M. Huysmans de fouiller et de renifler avec une satisfaction porcine dans les ordures les plus effroyables. Il expose en outre dans ce livre le côté mystique du décadentisme, il nous montre des Esseintes devenu dévot, mais allant en même temps à la « messe noire » avec une femme hystérique, etc. Je n'ai aucune raison pour m'occuper de ce livre aussi répugnant que niais. Ce que j'ai voulu, c'est montrer l'homme idéal du décadentisme.

Le voilà, le « surhomme » que rêvent Baudelaire et ses disciples, et auquel ils cherchent à ressembler : physiquement, malade et faible ; moralement, un fieffé coquin ; intellectuellement, un idiot sans nom qui passe son temps à choisir artistement les couleurs des étoffes qui doivent tapisser sa chambre, à observer les mouvements de poissons mécaniques, à flairer des parfums et à lécher des liqueurs. Son invention la plus corsée, c'est de veiller la nuit et de dormir le jour, et de tremper sa viande dans son thé. L'amour et l'amitié lui sont inconnus. Son sens artistique consiste à guetter l'attitude des gens en face d'une œuvre, pour prendre immédiatement l'attitude opposée. Son inadaptabilité complète se révèle en ce que

chaque contact avec le monde et les hommes lui cause des douleurs. Il rejette naturellement sur ses semblables la cause de son malaise et vocifère contre eux comme une poissarde. Il les qualifie en masse de coquins et d'imbéciles, et profère à leur adresse d'horribles malédictions anarchistes. Ce crétin se regarde comme infiniment supérieur aux autres, et sa sottise inouïe n'a d'égale que son adoration grotesque de lui-même. Il possède cinquante mille francs de rente et doit aussi les posséder, car un lamentable sire pareil ne serait pas en état d'arracher un sou à la société et un grain de blé à la nature. Parasite de la plus basse espèce, sorte de sacculus humain [1], il serait condamné, s'il était pauvre, à mourir misérablement de faim, au cas où la société, dans sa bonté mal employée, ne lui assurerait pas le nécessaire dans un asile d'idiots.

Si M. Huysmans nous a montré dans son des Esseintes le décadent avec prédominance de perversion de tous les instincts, c'est-à-dire le complet baudelairien anti-nature avec folie esthétique et diabolisme anti-social, un autre représentant en vue de la littérature décadente, M. Maurice Barrès, incarne le pur égotisme du dégénéré incapable d'adaptation. Il a consacré jusqu'ici au « culte du moi » une série de quatre romans, et commenté en outre

1. Le sacculus est un cirripède qui vit à l'état de parasite dans le canal intestinal de certains crustacés. Il représente la plus profonde transformation régressive d'un être vivant primitivement d'une organisation plus élevée. Il a perdu tous ses organes différenciés et ne forme plus en substance qu'une vésicule (d'où son nom : petit sac) qui s'emplit des sucs de l'hôte absorbés par le parasite à l'aide de quelques vaisseaux qu'il envoie dans la paroi intestinale de celui-ci. Cet être rabougri a si peu gardé de choses d'un animal indépendant, qu'on l'a tenu longtemps pour une excroissance maladive de l'intestin de son hôte.

les trois premiers dans une brochure presque plus précieuse pour notre enquête que les romans mêmes, en ce que tous les sophismes par lesquels la conscience s'efforce d'expliquer mensongèrement les obsessions de l'inconscient malade apparaissent ici commodément résumés en une sorte de système philosophique.

Quelques mots sur M. Maurice Barrès. Il commença par faire parler de lui en défendant dans la presse parisienne son ami Chambige, un cultivateur logique de son « moi ». Puis il devint député boulangiste, et plus tard il canonisa Marie Baschkirtseff, une dégénérée morte jeune de phtisie, atteinte de folie morale, d'un commencement de délire des grandeurs et de la persécution ainsi que d'exaltation érotique morbide, sous l'invocation de « Notre-Dame du Sleeping » [1]. Ses romans : *Sous l'œil des Barbares*, *Un Homme libre*, *Le Jardin de Bérénice* et *L'Ennemi des lois*, sont construits d'après la formule artistique établie par M. Huysmans. Le tableau d'un être humain, de sa vie intellectuelle et de ses destinées extérieures monotones à peine modulées, donne à l'auteur prétexte d'exprimer ses propres idées sur toutes les choses possibles : sur Léonard de Vinci et Venise [2], sur un musée de province et l'art industriel du moyen âge [3], sur Néron [4], Saint-Simon, Fourier, Marx et Lassalle [5]. Jadis il était d'usage d'utiliser en articles de journaux ou de revues, que l'on publiait ensuite en volumes, ces excur-

1. Maurice Barrès, *Trois stations de psychothérapie*. Paris, 1892. — Deuxième station.
2. *Id.*, *Un Homme libre*, 3e édition. Paris, 1892.
3. *Id.*, *Le Jardin de Bérénice*. Paris, 1891, p. 37 et sqq.
4. *Le Jardin de Bérénice*, p. 245 et sqq.
5. Maurice Barrès, *L'Ennemi des lois*. Paris, 1893, p. 63, 88, 170.

sions sur tous les terrains possibles. Mais l'expérience a appris que le public ne témoigne pas beaucoup d'intérêt à ces recueils d'articles, et les décadents ont eu l'habile idée de les relier ensemble au moyen d'un fil de récit à peine perceptible et de les servir aux lecteurs comme des romans. Les romanciers anglais du siècle précédent, puis Stendhal, Jean-Paul et Gœthe lui-même, ont connu aussi ces broderies de réflexions personnelles de l'auteur sur le canevas du récit, mais chez eux (à l'exception peut-être de Jean-Paul) ces intercalations étaient au moins subordonnées à l'ensemble de l'œuvre. Il était réservé à M. Huysmans et à son école de faire d'elles le principal et de transformer le roman, de poésie épique en prose qu'il était, en un mélange hybride des *Essais* de Montaigne, des *Parerga et Paralipomena* de Schopenhauer, et des épanchements de Journal d'une pensionnaire de couvent.

M. Barrès ne cache nullement que, dans ses romans, il a dépeint son propre être et qu'il se tient pour le représentant typique d'une espèce. « Ces monographies... sont, dit-il, un *renseignement* sur un type de jeune homme déjà fréquent et qui, je le pressens, va devenir plus nombreux encore parmi ceux qui sont aujourd'hui au lycée... Ces livres... seront consultés dans la suite comme documents [1] ».

Quelle est la nature de ce type? Répondons à cette question dans les termes mêmes de l'auteur. Le héros des romans est « un peu lettré, orgueilleux, raffiné et désarmé » (*Examen*, P. 11); « un jeune bourgeois pâli,

1. Maurice Barrès, *Examen de trois idéologies*. Paris, 1892, p. 14.

affamé de tous les bonheurs » (P. 26); « découragé du contact avec les hommes » (P. 34); il est un de ceux « qui se trouvent dans un état fâcheux au milieu de l'ordre du monde,... qui se sentent faibles devant la vie » (P. 45). Peut-on imaginer une description plus complète du dégénéré incapable d'adaptation, mal outillé en vue de la lutte pour l'existence, et haïssant et craignant, par cette raison, le monde et les hommes, mais secoué en même temps de désirs maladifs?

Ce pauvre être délabré, que la faiblesse de volonté de son cerveau imparfait et le perpétuel tumulte de ses organes malsains rendent nécessairement égotiste, élève ses infirmités à la hauteur d'un système qu'il proclame orgueilleusement (P. 18) : « Il convient que nous nous en tenions à la seule réalité, au Moi » (P. 45). « Il n'y a qu'une chose que nous connaissions et qui existe réellement... Cette seule réalité tangible, c'est le Moi, et l'univers n'est qu'une fresque qu'il fait belle ou laide. Attachons-nous à notre Moi, protégeons-le contre les étrangers, contre les Barbares ».

Qu'entend-il par les Barbares? Ce sont les « êtres qui de la vie possèdent un rêve opposé à celui qu'il (le héros d'un de ses livres) s'en compose. Fussent-ils par ailleurs de fins lettrés, ils sont pour lui des étrangers et des adversaires ». Un jeune homme « contraint par la vie à fréquenter des êtres qui ne sont pas de sa patrie psychique » éprouve « un froissement ». « Ah! que m'importe la qualité d'âme de qui contredit une sensibilité! Ces étrangers qui entravent ou dévoient le développement de tel Moi délicat, hésitant et qui se cherche, ces barbares

par qui plus d'un jeune homme impressionné et faillira à sa destinée et ne trouvera pas sa joie de vivre, je les hais » (P. 23). « Soldats, magistrats, moralistes, éducateurs », ce sont là les Barbares qui mettent obstacle au développement du « moi » (P. 43). En un mot, le « moi » qui ne peut s'orienter dans l'ordre social, regarde comme ses ennemis tous les représentants et les défenseurs de cet ordre. Ce qu'il voudrait, ce serait « se livrer sans réaction aux forces de son instinct » (P. 25), distinguer « où sont ses curiosités sincères, la direction de son instinct, sa vérité » (P. 47). Cette idée d'affranchir l'instinct, la passion, l'inconscient, de la surveillance de la raison, du jugement, de la conscience, revient des centaines de fois dans les romans de l'auteur. « Le goût tient lieu de moralité » (*L'Ennemi des lois*, P. 3). « Homme, et homme libre, puissé-je accomplir ma destinée, respecter et favoriser mon impulsion intérieure, sans prendre conseil de rien du dehors! » (P. 22). « Société tracée au cordeau! Vous offrez l'esclavage à qui ne se conforme pas aux définitions du beau et du bien adoptées par la majorité. Au nom de l'humanité, comme jadis au nom de Dieu et de la Cité, que de crimes s'apprêtent contre l'individu! » (P. 200). « Il n'y a pas à contraindre les penchants de l'homme, mais à leur adapter la forme sociale » (P. 97). (Qu'il fût beaucoup plus simple d'adapter à la forme sociale faisant loi pour des millions d'hommes, les penchants d'un seul homme, c'est là une idée qui ne vient pas même à notre philosophe!).

Il est absolument logique que M. Barrès, après nous avoir montré dans ses trois premiers romans ou « idéo-

logies » le développement de son « cultivateur du moi », fasse devenir celui-ci anarchiste et « ennemi des lois ». Mais il sent lui-même qu'on lui objectera à juste titre que la société ne peut exister sans une loi et un ordre quelconques, et il cherche à prévenir cette objection en affirmant que chacun sait se conduire lui-même, que l'instinct est bon et infaillible : « Ne sentez-vous pas, dit-il (P. 177), que notre instinct a profité du long apprentissage de notre race parmi les codes et les religions? ». Il avoue donc que « religions et codes » ont leur utilité et leur nécessité, mais seulement à une période primitive de l'histoire humaine. Lorsque les instincts étaient encore sauvages, mauvais et déraisonnables, ils avaient besoin de la discipline de la loi. Mais maintenant ils sont tellement parfaits, que ce guide et ce maître ne leur est plus nécessaire. Il y a pourtant encore des criminels? Que faire de ceux-ci? « En *les* étouffant de baisers et en prévenant *leurs* besoins, on *les* empêche de nuire ». Je voudrais bien voir M. Barrès obligé, dans une attaque nocturne, à employer sa méthode de défense contre des assassins.

Se laisser mener par ses instincts, c'est, en d'autres termes, faire l'inconscient maître de la conscience, subordonner les centres nerveux les plus élevés aux centres inférieurs. Or, tout progrès repose sur ce que les centres les plus élevés exercent de plus en plus d'autorité sur l'organisme entier, que le jugement et la volonté domptent et dirigent de plus en plus sévèrement les instincts et les passions, que la conscience empiète toujours davantage sur le domaine de l'inconscient et s'annexe toujours de nouvelles parties de celui-ci. Certes, l'instinct exprime un

besoin directement senti dont la satisfaction procure un plaisir direct. Mais ce besoin est souvent celui d'un unique organe, et sa satisfaction, quoique agréable à l'organe qui la réclame, peut être nuisible et même mortelle à l'organisme total. Puis, il y a des instincts anti-sociaux dont la satisfaction, il est vrai, n'est pas directement nuisible à l'organisme même, mais rend difficile ou impossible sa vie en commun avec l'espèce, plus mauvaises, par conséquent, ses conditions vitales, et prépare indirectement sa ruine. Le jugement seul est appelé à opposer à ces instincts la représentation des besoins de l'organisme total et de l'espèce, et la volonté a la tâche d'assurer à la représentation rationnelle la victoire sur l'instinct suicide. Le jugement peut se tromper, car il est le résultat du travail d'un instrument supérieurement différencié et délicat qui, comme toute machine fine et compliquée, se dérange et refuse le service plus facilement qu'un outil plus simple et plus grossier; l'instinct, — cette expérience de l'espèce héritée et organisée, — est, en règle générale, plus sûr; cela doit être certainement admis. Mais où est le malheur, si le jugement se trompe une fois dans une défense qu'il oppose à l'instinct? L'organisme, la plupart du temps, n'est alors privé que d'un sentiment momentané de plaisir, il souffre donc au plus un dommage négatif; mais la volonté aura fait un effort, acquis de la vigueur par l'exercice, et cela est pour l'organisme un profit positif qui balance, certes, presque toujours ces dommages négatifs.

Et toutes ces considérations présument la santé parfaite de l'organisme, car dans celle-ci seulement travaillent normalement aussi bien l'inconscient que la conscience.

Mais nous avons vu plus haut que l'inconscient, lui aussi, est soumis à la maladie; il peut être stupide, obtus et aliéné comme la conscience; alors il cesse complètement d'être sûr; alors les instincts sont des guides aussi dépourvus de valeur que des aveugles ou des gens ivres; alors l'organisme, s'il s'abandonne à eux, doit aboutir à la ruine et à la mort; la seule chose qui puisse parfois alors le sauver est la vigilance constante, anxieuse, tendue, du jugement, et comme celui-ci n'est jamais capable, par ses propres ressources, de résister à une forte cohue d'instincts révoltés et faisant rage, il doit aller demander du renfort au jugement de l'espèce, c'est-à-dire à une loi, à une moralité reconnues quelconques.

Telle est la folle aberration des « cultivateurs du moi » : tombant dans le même défaut que les superficiels psychologues du XVIIIe siècle, qui reconnaissaient seulement la raison, ils ne voient qu'une partie de la vie intellectuelle de l'homme : son inconscient; ils veulent recevoir leur loi uniquement de l'instinct, mais négligent complètement de voir que l'instinct peut dégénérer, tomber malade, s'épuiser, et devenir alors aussi inutilisable comme législateur qu'un fou furieux ou un idiot.

M. Barrès contredit d'ailleurs à chaque pas ses propres théories. Tandis qu'il prétend croire que les instincts sont toujours bons, il dépeint, avec les expressions de la plus tendre admiration, maintes de ses héroïnes comme de vrais monstres moraux. La « petite princesse », dans *L'Ennemi des lois*, est un des Esseintes féminin; elle se vante d'avoir été, enfant, « le fléau de la maison » (P. 146). Elle considérait ses parents comme ses « ennemis »

(P. 149). Elle aime les enfants « moins que les chiens » (P. 284). Naturellement, elle se donne aussitôt à chaque homme qui lui tape dans l'œil, car, autrement, à quoi cela servirait-il d'être une « cultivatrice du moi » et une adepte de la loi de l'instinct? Tels apparaissent les êtres bons de M. Barrès, qui n'ont plus besoin de loi, parce qu'ils ont « profité du long apprentissage de notre race ».

Quelques traits encore pour compléter le portrait intellectuel de ce décadent. Il fait raconter par sa « petite princesse » : « Quand j'avais douze ans, j'aimais, sitôt seule dans la campagne, à ôter mes chaussures et à enfoncer mes pieds nus dans la boue chaude. J'y passais des heures, et cela me donnait dans tout le corps un frisson de plaisir ». M. Barrès ressemble à son héroïne. Il éprouve « un frisson de plaisir dans tout le corps », quand il « s'enfonce dans la boue chaude ».

« Il n'est pas un détail de la biographie de Bérénice qui ne soit choquant », — ainsi débute le troisième chapitre du *Jardin de Bérénice*; — « je n'en garde pourtant que des sensations très fines ». Cette Bérénice était une marcheuse de l'Eden-Théâtre, que sa mère et sa sœur aînée avaient vendue toute petite à de vieux criminels, et qu'un amant arracha plus tard à la prostitution qui avait déjà souillé son enfance. Cet amant meurt et lui laisse une fortune considérable. Le héros du roman, qui l'a connue enfant du ruisseau, rencontre la veuve illégitime à Arles, où il se présente comme candidat boulangiste à la députation, et il reprend avec elle ses anciennes relations. Ce qui le charme le plus dans leurs rapports et exalte au plus haut degré sa jouissance, c'est l'idée du vif amour qu'elle a

porté à son défunt amant et de l'abandon avec lequel elle a reposé dans ses bras. « Ma Bérénice qui sur ses lèvres pâles et contre ses dents éclatantes garde encore la saveur des baisers de M. de Transe (l'amant en question)... Le jeune homme qui n'est plus lui a laissé de passion ce qu'en peut contenir un cœur de femme » (P. 138). Le sentiment que M. Barrès cherche à enguirlander à l'aide d'un phébus d'expressions ampoulées, est simplement l'émoustillement bien connu que des pécheurs séniles éprouvent à la vue des exploits érotiques des autres. Tous ceux qui sont au courant de la vie parisienne savent ce qu'on entend à Paris par un « voyeur ». M. Barrès se révèle ici comme « voyeur » métaphysique. Et pourtant il voudrait faire croire que cette petite pierreuse, dont il expose les sales aventures avec la chaleur de l'amour et l'enthousiasme du dilettante, est en réalité un symbole; ce n'est que comme symboliste qu'il prétend l'avoir conçue. « On voit une jeune femme autour d'un jeune homme. N'est-ce pas plutôt l'histoire d'une âme avec ses deux éléments, féminin et mâle? Ou encore, à côté du Moi qui se garde, veut se connaître et s'affirmer, la fantaisie, le goût du plaisir, le vagabondage, si vif chez un être jeune et sensible? [1] ». On est en droit de lui demander où est le « symbolisme » dans les détails biographiques scabreux de « Petite-Secousse », nom qu'il donne à son « symbole ».

La maladie et la corruption exercent sur lui l'attraction baudelairienne habituelle. « Quand Bérénice était petite fille, dit-il (P. 72), j'avais beaucoup regretté qu'elle n'ait

1. *Examen de trois idéologies*, p. 36.

pas quelque infirmité physique... Une tare dans ce que je préfère à tout... flatte ma plus chère manie d'esprit ». Et à un endroit (P. 282) est raillé un ingénieur « qui voudrait substituer à nos marais pleins de belles fièvres quelque étang de carpes ».

Le stigmate de dégénérescence de la zoophilie ou de l'amour exagéré pour les animaux, est fortement accusé chez lui. Quand il veut particulièrement s'édifier, il court « contempler les beaux yeux des phoques et (se) désoler de la mystérieuse angoisse que témoignent dans leur vasque ces bêtes au cœur si doux, les frères des chiens et les nôtres [1] ». Le seul éducateur qu'admette M. Barrès est — le chien. « Elle est excellente, en effet, l'éducation que donne un chien!... Nos collégiens surchargés d'acquisitions intellectuelles qui demeurent en eux des notions, non des façons de sentir, alourdis d'opinions qui ne sont pas dans le sens de leur propre fonds, réapprendraient du chien la belle aisance, le don d'écouter, l'instinct de leur moi [2] ». Et que l'on ne s'imagine pas que des endroits tels que ceux-ci sont un persiflage de soi-même ou une manière de blaguer le philistin qui pourrait s'être égaré parmi les lecteurs du livre. Le rôle que deux chiens jouent dans le roman témoigne que les phrases citées sont terriblement sérieuses.

Comme tout vrai dégénéré, M. Barrès réserve pour les hystériques et les déments toute la somme d'amour du prochain et d'admiration qu'il n'a pas dépensée pour les phoques et les chiens. Nous avons déjà mentionné son enthousiasme à l'égard de la pauvre Marie Baschkirtseff.

1. *Examen de trois idéologies*, p. 46.
2. *L'Ennemi des lois*, p. 285.

L'idée qu'il se fait de Louis II de Bavière est incomparable. L'infortuné roi est à ses yeux un « insatisfait » (*L'Ennemi des lois*, p. 201); il parle de « cet emportement hors de son milieu natal, cette ardeur à rendre tangible son rêve, cet échec de l'imagination dans la gaucherie de l'exécution » (P. 203); Louis II est « un problème d'éthique tout parfait » (P. 200). « Comment eût-il toléré qu'aucune volonté intervînt dans sa vie, ce frère de Parsifal, ce pur, ce simple, qui opposait à toutes les lois humaines les mouvements de son cœur! Et il semble bien que d'avoir entraîné le docteur Gudden sous l'eau soit la vengeance qu'il tira d'un barbare qui voulait lui imposer sa règle de vie » (P. 225). C'est en pareilles phrases que M. Barrès caractérise un aliéné dont l'esprit était complètement enténébré et qui, pendant des années, ne fut pas capable d'une seule idée raisonnable! Cette façon impudente de détourner la tête d'un fait qui le soufflette à droite et à gauche, cette incapacité de reconnaître la démence dans la vie intellectuelle d'un malade tombé aux plus bas degrés du gâtisme, cet entêtement à expliquer les actes les plus fous comme fortement délibérés, intentionnels, philosophiquement justifiés et pleins d'un sens profond, jettent une vive lumière sur l'état d'esprit du décadent. Comment un être de cette espèce pourrait-il se rendre compte du trouble pathologique de son propre cerveau, quand il ne perçoit pas même que Louis II n'était pas un « problème d'éthique », mais un fou ordinaire, tel que chaque asile d'aliénés un peu considérable en contient des centaines?

Nous connaissons maintenant la conception du monde et

la doctrine morale des « cultivateurs du moi » à la façon de M. Maurice Barrès. Un mot seulement encore sur leur conduite de vie pratique. Le héros du *Jardin de Bérénice*, Philippe, est l'hôte réjoui de « Petite-Secousse » dans la maison que son dernier amant lui a laissée. Au bout de quelque temps il en a assez de l' « influence éducatrice » de celle-ci; il la quitte, et lui donne en partant le conseil énergique d'épouser son compétiteur au siège de député, — ce qu'elle fait. L' « ennemi des lois », un anarchiste du nom d'André Maltère, condamné à plusieurs mois de prison pour un article de journal où il faisait l'éloge d'un attentat à la dynamite, est devenu par son procès une célébrité du jour; une très riche orpheline lui offre sa main, et la « petite princesse » son amour. Il épouse la jeune fille riche, qu'il n'aime pas, et continue à aimer la « petite princesse », qu'il n'épouse pas. Car c'est ainsi que l'exige « la culture de son moi »; pour satisfaire ses penchants esthétiques et « agir » par la parole et par la plume, il doit avoir de l'argent; et pour apaiser ses besoins de cœur, il doit avoir la « petite princesse ». Après quelques mois de mariage, il trouve incommode de dissimuler devant sa femme son amour pour la « petite princesse ». Il lui laisse donc deviner ses besoins de cœur. Sa femme est à la hauteur de sa philosophie : elle est « compréhensive ». Elle se rend elle-même auprès de la « petite princesse », l'amène au noble anarchiste, et à partir de ce moment, celui-ci vit riche, aimé, heureux et satisfait, entre l'héritière et la maîtresse, comme il convient à une nature supérieure. M. Barrès croit avoir créé un type « rare et exquis ». Il se trompe. Des « cultivateurs du moi » de

l'acabit du boulangiste Philippe et de l'anarchiste André se rencontrent par milliers dans toutes les grandes villes : seulement, la police les connaît sous un autre nom : elle les appelle des « souteneurs ». Et la loi morale du brave anarchiste est depuis fort longtemps celle des prostituées de la haute volée, qui, de tout temps, ont entretenu « l'amant de cœur » à côté de « l'autre », ou « des autres ».

Le décadentisme n'est pas resté limité à la France; il a aussi fait école en Angleterre. Il a déjà été question, dans le volume précédent, d'un des premiers en date et des plus serviles imitateurs de Baudelaire, Swinburne. J'ai dû le classer parmi les mystiques, car le stigmate dégénératif du mysticisme prédomine dans ses œuvres. Il a, il est vrai, porté la traîne de tant de modèles, qu'on peut le ranger parmi la domesticité d'un grand nombre de maîtres; mais, finalement, on lui assignera sa place là où il a le plus longtemps servi : chez les préraphaélites. Il a principalement emprunté à Baudelaire le diabolisme et le sadisme, la dépravation contre nature et la prédilection pour la souffrance, la maladie et le crime. L'égotisme du décadentisme, son amour de l'artificiel, son aversion contre la nature, contre toutes les formes d'activité et de mouvement, son mépris mégalomane des hommes et son exagération du rôle de l'art, ont trouvé leur représentant anglais dans les « esthètes », dont le chef est Oscar Wilde.

Wilde a plus agi par ses bizarreries personnelles que par ses œuvres. Comme Barbey d'Aurevilly, dont on connaît les chapeaux de soie rose et les cravates à dentelles d'or, comme le disciple de celui-ci, Joséphin Péladan, qui se promène en jabot à dentelles et en pourpoint de satin,

Wilde s'habille de costumes étranges qui rappellent en partie les modes du moyen âge, en partie les formes rococo. Il prétend avoir renoncé au vêtement actuel parce qu'il offense son sens de la beauté, mais ce n'est là qu'un prétexte auquel très probablement il ne croit pas lui-même. Ce qui réellement détermine ses actes, c'est l'envie hystérique d'être remarqué, d'occuper de lui le monde, de faire parler de lui. On assure qu'il s'est promené en plein jour dans Pall Mall, la rue la plus fréquentée du Westend de Londres, en pourpoint et en culottes, avec une toque pittoresque sur la tête, et, à la main, un soleil, fleur adoptée en quelque sorte comme symbole héraldique des esthètes. Cette anecdote est reproduite dans toutes les biographies de Wilde, et je n'ai vu nulle part qu'on l'ait démentie. Eh bien! une promenade avec un soleil à la main est-elle aussi inspirée par le besoin de beauté?

Les hâbleurs nous répètent perpétuellement ce radotage, que c'est une preuve d'indépendance distinguée de suivre son propre goût sans s'astreindre à la réglementation philistine du costume, et de choisir pour ses vêtements des couleurs, des étoffes et des coupes que l'on sent belles, même si elles s'écartent n'importe combien de la mode du jour. Il faut répondre à ce caquetage que c'est avant tout un signe d'égotisme anti-social d'irriter sans nécessité la majorité, pour l'unique satisfaction d'une vanité ou d'un instinct esthétique peu important et facile à réprimer, — ce que l'on fait toujours quand on se met, en paroles ou en actions, en contradiction avec elle. On est obligé de se refuser, par égard pour ses semblables, beaucoup de manifestations d'opinions et de désirs; faire comprendre cela à

l'homme est le but de l'éducation, et celui qui n'a pas appris à s'imposer quelque contrainte pour ne pas choquer les autres, les méchants philistins ne le nomment pas un esthète, mais un goujat.

Ce peut être un devoir, pour servir la vérité et la connaissance, de heurter de front la foule; mais ce devoir, un homme sérieux le sentira toujours comme un devoir douloureux; ce n'est jamais d'un cœur léger qu'il le remplira, et il examinera longuement et sévèrement si c'est réellement une loi élevée et absolument impérieuse qui le force à être désagréable à la majorité de ses semblables. Une telle action est, aux yeux de l'homme moral et sain, une sorte de martyre pour une conviction dont l'affirmation constitue une nécessité vitale; elle est une forme, et non une forme facile, de sacrifice de soi-même, car elle est un renoncement à la joie que donne la conscience de l'accord avec ses semblables, et elle exige le refoulement douloureux des instincts sociaux qui, à la vérité, manquent aux déséquilibrés égotistes, mais sont très puissants dans l'homme normal.

L'amour des costumes étranges est l'aberration pathologique d'un instinct de l'espèce. La parure de l'extérieur a originairement sa source dans le désir d'être admiré des autres, — en première ligne du sexe opposé, — d'être reconnu comme particulièrement bien bâti, beau, juvénile, ou riche et puissant, ou bien éminent par la position et le mérite; elle a donc pour but d'impressionner favorablement les autres, elle résulte du fait de penser aux autres, de se préoccuper de l'espèce. Si maintenant, non par suite d'une erreur de jugement, mais avec un dessein

prémédité, on se pare de telle façon que l'on irrite les autres ou qu'on leur prête à rire, c'est-à-dire qu'on excite la réprobation au lieu de l'approbation, cela va juste à l'encontre du but de l'art du costume et témoigne d'une perversion de l'instinct de vanité.

Le prétendu besoin de beauté est une excuse de la conscience pour une folie de l'inconscient. Le sot qui exécute à Pall Mall une mascarade ne se voit pas, ne jouit donc pas de la beauté qui serait, d'après son dire, un besoin esthétique pour lui. Cela aurait un sens, s'il s'efforçait d'amener les autres à s'habiller à son goût; car il les voit, ils peuvent l'agacer par la laideur de leur costume et le charmer par sa beauté. Mais en commençant par lui-même cette innovation artistique du vêtement, il n'approche pas d'une seule ligne son prétendu but de satisfaction esthétique.

Ce n'est donc pas par indépendance de caractère qu'un Wilde se promène en « costume d'esthète » au milieu des philistins qui lui jettent des regards railleurs ou irrités, mais par un manque d'égards que n'excuse aucun devoir supérieur, qui est purement anti-social et égotiste, et par un désir hystérique de produire de l'épatement; ce n'est pas non plus par besoin de beauté, mais par vicieuse manie de contradiction.

Quoi qu'il en soit, Wilde obtint, dans le monde anglo-saxon tout entier, par son déguisement de paillasse, la notoriété que ses poésies et ses drames ne lui auraient jamais acquise. Je n'ai aucun motif pour m'occuper de ceux-ci, faibles imitations de Rossetti et de Swinburne, et d'une nullité désespérante. Ses articles en prose, au contraire, méritent l'attention, parce qu'ils accusent tous les

traits qui laissent reconnaître dans l'esthète le congénère du décadent.

Oscar Wilde méprise la nature, comme le font ses maîtres français. « Ce qui arrive effectivement est perdu pour l'art. Toutes les mauvaises poésies sortent de sentiments vrais. Être naturel veut dire être évident, et être évident veut dire être anti-artistique [1] ».

Il est un « cultivateur du moi » et ressent une divertissante indignation de ce que la nature ose être indifférente envers son importante personne. « La nature est si indifférente, si incompréhensive. Chaque fois que je vais me promener dans Hyde-Park, je sens que je ne suis pas plus pour elle que le bétail qui paît sur la pente de la prairie » (P. 4).

Il a de lui et de l'espèce l'opinion de des Esseintes. « Ah! Ne dites pas que vous êtes d'accord avec moi. Quand les gens sont d'accord avec moi, je sens toujours que je dois avoir tort » (P. 166).

Son idéal de la vie est l'inactivité. « Les philistins seuls cherchent à estimer une personnalité d'après l'épreuve vulgaire de ses œuvres. Que l'on cherche à être quelque chose, non à faire quelque chose » (P. 49). « La société pardonne souvent au criminel, elle ne pardonne jamais au rêveur. Les sentiments magnifiquement inféconds que l'art excite en nous sont haïssables à ses yeux... Les gens vous abordent toujours impudemment en vous demandant : Que faites-vous? — Tandis que : Que pensez-vous? est la seule question qu'un être civilisé devrait oser murmurer à un

1. Oscar Wilde, *Intentions*. Leipzig, Tauchnitz, 1891, p. 162. — Les citations qui vont suivre se réfèrent à la pagination de cette édition.

autre... La contemplation est l'occupation appropriée à l'homme... Les élus sont ceux qui sont là pour ne rien faire. L'activité est limitée et conditionnelle. Illimitée et non conditionnelle est la vue de celui qui reste confortablement assis là et observe, qui chemine et rêve dans la solitude » (P. 137). « Le sûr moyen de ne rien savoir de la vie, est de se rendre utile » (P. 144). « De temps en temps le monde élève un cri contre quelque charmant poète artistique, parce que, pour employer sa phrase ressassée et sotte, *il n'a rien à dire.* Mais s'il avait quelque chose à dire, il le dirait vraisemblablement, et le résultat serait ennuyeux. Précisément parce qu'il n'a rien de nouveau à nous annoncer, il peut accomplir un travail superbe ».

Wilde aime l'immoralité, le péché et le crime. Dans une caressante étude biographique sur le multiple assassin, dessinateur, peintre et auteur Thomas Griffith Wainewright, il dit : « C'était un faussaire de talent exceptionnel, et comme empoisonneur délicat et discret il n'a presque pas son pareil dans ce siècle ou dans un autre. Cet homme remarquable, si puissant par la plume, le pinceau et le poison, etc. » (P. 49). « Il cherchait l'expression de son être par la plume ou le poison » (Même page). « Un ami lui reprochant l'assassinat d'Hélène Abercrombie, il haussa les épaules et dit : Oui, c'est là une action terrible. Mais elle avait de très grosses chevilles » (P. 72). « Ses crimes semblent avoir exercé une action considérable sur son art. Ils donnèrent à son style une empreinte fortement personnelle, un caractère qui manquait sûrement à ses premiers travaux » (P. 73). « Il n'y a pas de péché, excepté la bêtise » (P. 172). « Une idée

qui n'est pas dangereuse ne mérite même pas d'être une idée » (P. 147).

Il cultive accessoirement un léger mysticisme des couleurs. « L'amour du vert est chez les individus toujours un signe de disposition artistique délicate, et, chez les peuples, il indique le relâchement, et même la dissolution des mœurs » (P. 49).

Mais ce qui forme l'idée centrale de son verbiage lourdement railleur, poursuivant comme but suprême l'agacement du philistin et s'efforçant péniblement de prendre le contre-pied du sens commun, c'est l'exaltation de l'art. Wilde expose de la manière suivante le système des « esthètes » : « Leurs doctrines sont en deux mots celles-ci : l'art n'exprime jamais rien d'autre que lui-même. Il a une vie indépendante comme l'idée, et se développe exclusivement vers ses propres buts... Secondement : tout mauvais art provient du retour à la vie et à la nature et de l'élévation de celles-ci au rang d'idéal. La vie et la nature peuvent parfois être utilisables comme parties de la matière première de l'art, mais avant que celui-ci ne puisse réellement faire quoi que ce soit, elles doivent être traduites en conventions artistiques. Dès que l'art renonce à son médium d'imagination (?), il renonce à tout. Le réalisme, comme méthode, est un complet échec, et les deux choses que tout artiste devrait éviter sont la modernité de la forme et la modernité du sujet [1]. Pour

1. Schiller dit aussi, « *A mes Amis* » :

Éternellement jeune est seulement la fantaisie.
Ce qui n'a jamais existé nulle part,
Cela seul ne vieillit jamais.

Mais il ne veut pas signifier par là que l'art doit faire abstraction

nous, qui vivons au XIXe siècle, chaque siècle est un objet artistique approprié, excepté le nôtre. Les seules belles choses sont celles qui ne nous concernent en rien... C'est justement parce qu'Hécube ne nous est rien, que ses douleurs sont un si bon sujet de tragédie [1]. Le troisième principe est que la vie imite beaucoup plus l'art que l'art n'imite la vie. Ceci est la conséquence non seulement de l'instinct d'imitation de la vie, mais aussi du fait que le but conscient de la vie est de trouver de l'expression, et que l'art lui offre certaines belles formes grâce auxquelles il peut réaliser cette aspiration » (P. 43 et sqq.). Bien entendu, par ce troisième point, l'influence de l'art sur la vie, Wilde ne songe nullement au rapport réciproque entre l'œuvre d'art et le public, rapport que j'ai depuis

de la vérité et de la vie; il veut dire qu'il doit distinguer dans le phénomène l'essentiel et, par cela même, le durable du contingent, c'est-à-dire de l'éphémère.

1. Comparer à cela la *Critique du Jugement*, de Kant (publiée et commentée par J.-H. de Kirchmann, Berlin, 1869, p. 65) : « Tout intérêt gâte le jugement du goût et lui enlève son impartialité, principalement si, comme l'intérêt de la raison, il ne fait pas précéder par l'utilité le sentiment du plaisir, mais le fonde sur celle-ci : ce qui arrive toujours dans le jugement esthétique, quand une chose cause de la joie ou de la douleur ». La psycho-physiologie actuelle a reconnu comme erronée cette vue de Kant et démontré que « le sentiment de plaisir en soi » est primitivement un sentiment d' « utilité » organique, et qu'il n'existe pas de « jugement du goût » sans « intérêt » (la psycho-physiologie emploie, au lieu du mot « intérêt », les mots « tendance organique » ou « penchant »). Au reste, Wilde, qui ne craint pas de contredire ses thèses audacieuses, dit à la page 153 de ses *Intentions* exactement le contraire de ce qu'il vient de dire dans le passage cité ci-dessus. « Un critique, y lisons-nous, ne peut pas être juste au sens ordinaire du mot. Il n'est possible d'émettre une opinion vraiment non influencée que sur les choses qui ne nous intéressent pas du tout. Telle est à coup sûr la raison pour laquelle une opinion non influencée est toujours complètement sans valeur. L'homme qui voit les deux côtés d'une question est un homme qui ne voit absolument rien ». Il faut donc qu'Hécube soit tout de même quelque chose pour le critique, afin qu'il puisse la critiquer?

longtemps constaté [1], et qui consiste en ce que celle-là exerce une suggestion et que celui-ci la subit; mais il veut dire en toutes lettre que la nature — et non les hommes civilisés — se développe de façon à entrer dans les formes données par l'artiste. « De qui, sinon des impressionnistes, recevons-nous les merveilleux brouillards bruns qui rampent à travers nos rues, enfument les becs de gaz. changent les maisons en ombres monstrueuses? A qui, sinon à eux et à leurs maîtres, sommes-nous redevables de la magnifique vapeur argentée qui plane au-dessus de notre fleuve et transforme les ponts voûtés et les barques balancées en apparitions d'une grâce évanescente? Le changement extraordinaire qui, en ces dernières dix années, s'est opéré dans le climat de Londres, est complètement imputable à cette école artistique spéciale » (P. 33). S'il voulait simplement constater qu'auparavant on ne sentait pas comme des beautés les brouillards et les vapeurs, et que seule leur reproduction artistique a attiré sur eux l'attention de la foule, il n'y aurait pas à le contredire; seulement, alors, il aurait exposé, avec des airs d'importance bien superflus, un lieu commun usé jusqu'à la corde; mais il affirme que les peintres ont modifié le climat, que depuis dix ans il y a à Londres des brouillards parce que les impressionnistes ont représenté des brouillards, et cela est une ânerie telle qu'elle n'a pas besoin d'être refutée. Il suffit de la caractériser comme mysticisme artistique. Enfin, Wilde enseigne ceci : « L'esthétique est supérieur au moral ; il appartient à une sphère

1. Voir dans mes *Paradoxes* les chapitres : « Matière de la littérature poetique » et « Contribution à l'histoire naturelle de l'amour ».

plus intellectuelle. Percevoir la beauté d'un objet est le point le plus noble auquel nous puissions parvenir. Même le sens de la couleur est plus important dans le développement de l'individu que le sens du juste et de l'injuste » (P. 173).

Ainsi, la doctrine des « esthètes » affirme, avec les parnassiens, que l'œuvre d'art est son propre but; avec les diaboliques, qu'elle n'a pas besoin d'être morale, qu'il vaut même mieux qu'elle soit immorale; avec les décadents, qu'elle doit éviter le naturel et la vérité et leur être directement opposés; et avec toutes ces écoles égotistes de dégénérescence, que l'art occupe un rang plus haut que toute autre fonction humaine.

C'est ici le lieu de démontrer l'absurdité de ces thèses. Naturellement, cela ne pourra être fait que de la façon la plus succincte. Car si l'on voulait traiter en détail le rapport du beau avec le moral et l'objectivement vrai, l'idée du but dans le beau artistique et le rang de l'art dans les fonctions intellectuelles, on devrait simplement exposer toute la science de l'esthétique, dont tous les manuels quelque peu complets forment inévitablement plusieurs volumes, et ce ne peut être ici mon intention. Je me bornerai donc forcément à résumer les résultats derniers dans une série de déductions aussi claires et évidentes que possible, que le lecteur attentif pourra sans peine développer par ses propres réflexions.

Les bonzes de l'art qui proclament le dogme de « l'art pour l'art » regardent d'un œil de mépris tous ceux qui nient leur dogme, et ils affirment que les hérétiques qui assignent à l'œuvre d'art un but quelconque ne peuvent être

que des philistins pachydermes qui n'ont de sens que pour le petit-salé aux gros pois, ou des boursicotiers qui ne s'inquiètent que de leurs petits profits, ou des calotins papelards qui feignent professionnellement la vertu. Ils croient pouvoir s'appuyer en cela sur des hommes tels que Kant, Lessing, etc., qui, eux aussi, étaient d'avis que l'œuvre d'art n'a qu'une seule mission : celle d'être belle. Les grands noms de ces garants ne doivent pas nous intimider. Leur opinion ne résiste pas à la critique qui, depuis cent ans, a été exercée à son égard par un grand nombre de philosophes (je nomme seulement Fichte, Hegel et Vischer), et il suffit, pour démontrer son insuffisance, de constater, par exemple, qu'elle ne fait aucune place au laid en tant qu'objet de représentation artistique.

Rappelons-nous comment prennent naissance l'œuvre d'art et l'art en général.

Que l'art du dessin sorte originairement de l'imitation de la nature, c'est là un lieu commun auquel on reproche avec raison de ne pas approfondir assez la question. L'imitation est sans doute une des premières et des plus générales réactions de l'être vivant développé contre les impressions qu'il reçoit du monde extérieur. C'est là une conséquence nécessaire du mécanisme de l'activité supérieure du système nerveux. Chaque mouvement composé doit être précédé de la représentation de ce mouvement, et, à l'inverse, une représentation de mouvement ne peut être élaborée sans que le mouvement correspondant soit au moins esquissé imperceptiblement par les muscles. C'est sur ce principe que repose, par exemple, la « lecture

de pensées » que l'on connaît. Chaque fois donc qu'un être dont le système nerveux est assez développé pour pouvoir élever des perceptions jusqu'à la hauteur d'aperceptions, acquiert connaissance, c'est-à-dire forme une aperception, d'un phénomène quelconque qui implique un mouvement grossier (les mouvements moléculaires et, à plus forte raison, les vibrations de l'éther ne sont pas directement reconnus comme un changement de position dans l'espace), il a aussi une tendance à transformer l'aperception en un mouvement semblable, par conséquent à imiter le phénomène, naturellement dans la forme que cet être peut réaliser avec ses moyens. Si chaque aperception ne s'incarne pas en mouvement perceptible, cela tient à l'action des appareils d'inhibition dans le cerveau, qui ne permettent pas que chaque aperception mette tout de suite les muscles en activité. A l'état de fatigue, l'inhibition se relâche, et il se manifeste en effet toutes sortes d'imitations involontaires, comme, par exemple, les mouvements symétriques tels que celui de la main gauche exécutant sans intention et sans utilité ceux que fait la main droite pour écrire, etc. Il y a aussi une étrange maladie nerveuse observée jusqu'ici principalement en Russie et notamment en Sibérie, qu'on nomme là « myriachite[1] », et dans laquelle l'inhibition est entièrement désorganisée, de sorte que les malades sont obligés d'imiter immédiatement chaque action qu'ils voient, même si elle leur est désagréable ou nuisible. Si quelqu'un, par exemple, tombe sous leurs yeux,

1. Article de S. A. Tokarski sur le « myriachite » dans la *Revue centrale de neurologie* (allemande), n° de novembre 1890. Tokarski nous y apprend aussi qu'on ne devrait pas écrire « myriachite », mais « meriatschenya ».

ils sont également forcés de se laisser aussitôt choir, même au milieu de la rue boueuse.

En dehors de l'état de maladie et de fatigue, l'inhibition n'est suspendue que si l'excitation exercée par une impression sur le système nerveux se trouve assez forte pour la vaincre. Si cette impression est désagréable ou menaçante, les mouvements qu'elle détermine sont ceux de la défense ou de la fuite. Si elle est, au contraire, agréable ou si elle est surprenante, mais sans être inquiétante, la réaction de l'organisme contre elle est un mouvement sans but objectif, le plus souvent un mouvement imitateur. Chez l'homme sain avec un système nerveux pourvu de ses appareils d'inhibition en bon ordre, ce mouvement ne répond donc pas à chaque phénomène, mais seulement à ceux qui le frappent fortement, fixent son attention, l'occupent et l'excitent, bref, lui causent une émotion. L'activité imitative, — et les arts du dessin ne sont, en dernière analyse, que les traces laissées par des mouvements imitateurs, — a donc un but organique immédiat : celui de délivrer le système nerveux d'une excitation qui lui a été causée par une impression visuelle quelconque. Si l'excitation n'est pas causée par la vue d'un phénomène extérieur, mais par un état organique intérieur (éréthisme sexuel), ou par une représentation de nature abstraite (exultation triomphale, deuil, langueur), elle se transforme, il est vrai, également en mouvements; ceux-ci toutefois, naturellement, ne sont pas imitateurs, puisqu'ils ne réalisent aucune représentation motrice, mais consistent en mouvements ayant uniquement pour but de détendre les centres nerveux chargés d'impulsions motrices, tels

que la danse, les cris, le chant et la musique, soit en mouvements déchargeant les centres d'idéations, tels que la déclamation, la poésie lyrique et épique. Si l'activité artistique est fréquemment exercée et facilitée par l'habitude, il n'est plus besoin d'émotions extraordinairement fortes pour la provoquer. Chaque fois alors que l'homme est excité par des impressions extérieures ou intérieures qui ne réclament pas une action (lutte, fuite, adaptation), mais parviennent à sa conscience sous forme de disposition d'esprit, il décharge son système nerveux de cette excitation par une activité artistique quelconque, soit par les arts du dessin, soit par la musique et la poésie.

L'imitation n'est donc pas la source des arts, mais un des moyens de l'art; la source réelle de ceux-ci est l'émotion [1]. L'activité artistique n'est pas son propre but, mais elle a une utilité directe pour l'artiste; elle satisfait le besoin qu'a son organisme de transformer ses émotions en mouvement. Il crée l'œuvre d'art non pour l'amour de l'œuvre d'art, mais pour délivrer son système nerveux d'une tension. Cette expression devenue un lieu commun est parfaitement juste au point de vue psycho-physiologique : l'artiste se débarrasse, en écrivant, peignant, chantant ou dansant, d'une représentation ou d'un sentiment qui pèse sur son âme.

A ce premier but de l'œuvre d'art, le but subjectif de la délivrance de l'artiste, s'en ajoute un second, qui est objectif : celui d'agir sur les autres. Par suite de son instinct collectif ou social, l'homme aspire, comme tout autre

1. « L'art est la manifestation esthétique des grandes émotions humaines ». (Auguste Comte).

animal vivant en société et ayant parfois besoin de celle-ci, à faire partager ses propres émotions à ses semblables, comme lui-même ressent aussi les émotions de ses semblables. Ce besoin de se savoir en communauté émotionnelle avec l'espèce est la sympathie, cette base organique de l'édifice social [1]. Dans la civilisation avancée, où les mobiles naturels primitifs des actions sont en partie obscurcis, en partie remplacés par des mobiles artificiels, et où les actions elles-mêmes reçoivent un autre but que leur but théorique propre, l'artiste, il est vrai, n'a plus uniquement l'intention de partager ses émotions avec les autres, mais crée son œuvre avec l'idée accessoire soit de devenir célèbre, désir qui est encore inspiré par des instincts sociaux, puisqu'il tend à l'approbation de ses semblables, soit simplement de gagner de l'argent, ce qui n'est plus un mobile social, mais purement égoïste. Chez les innombrables imitateurs qui ne pratiquent pas l'art par besoin originaire, parce qu'il est pour eux le mode d'expression naturel et nécessaire de leurs émotions, mais parce qu'ils voient d'un œil envieux les succès remportés par d'autres sur ce terrain, ce mobile vulgairement égoïste est le seul qui agisse encore.

Dès qu'il est établi que l'art n'est pas exercé pour l'art seul, mais a un double but, subjectif et objectif, celui de satisfaire un besoin organique de l'artiste et celui d'agir sur ses semblables, à lui aussi s'appliquent les principes d'après lesquels est jugée toute autre activité humaine

1. Edmund R. Clay, *L'Alternative : contribution à la psychologie.* Traduit de l'anglais par A. Burdeau, Paris, 1886, p. 234. « La sympathie est une émotion causée en nous par ce qui nous semble être l'émotion ou la sensation d'autrui ».

poursuivant le même but : les principes de la moralité et de la légalité.

Nous demandons, en présence de chaque tendance organique, si elle découle d'un besoin légitime ou si elle est la conséquence d'une aberration, si sa satisfaction est utile à l'organisme ou lui est nuisible; nous distinguons l'instinct sain de l'instinct maladif, et exigeons que l'on combatte celui-ci. Si la tendance cherche sa satisfaction dans une activité qui agit sur d'autres, nous examinons si celle-ci est conciliable avec l'existence et la prospérité de la société, ou les compromet. L'activité qui nuit à la société entre en conflit avec l'usage et la loi, qui ne sont autre chose que le résumé des opinions que la société entretient à un moment donné sur ce qui lui est utile ou lui nuit.

Les notions de sain et de malade, de moral et d'immoral, de social ou d'anti-social, sont donc applicables à l'art comme à toute autre activité humaine, et il n'y a pas l'ombre d'une raison pour que nous considérions une œuvre d'art sous un jour différent que toute autre manifestation d'une individualité.

Il se peut très bien que l'émotion exprimée par l'artiste dans son œuvre découle d'une aberration maladive, qu'elle soit anti-naturelle, licencieuse, cruelle, tendant au laid ou au répugnant; ne devons-nous pas condamner cette œuvre, et, si cela nous est possible, la supprimer? Comment veut-on la justifier? En prétendant, par exemple, que l'artiste était sincère en la créant, qu'il a rendu ce qui vivait réellement en lui, et qu'il était, pour cette raison, subjectivement justifié à s'épanouir sous forme artistique? Mais il y a des sincérités absolument inadmissibles.

L'ivrogne ou le clastomane est sincère aussi quand il boit ou brise tout ce qui se rencontre sous sa main. Nous ne lui reconnaissons pourtant pas le droit de satisfaire sa tendance. Nous l'en empêchons par la force; nous le mettons en tutelle, quoique, en buvant ou en démolissant, il ne nuise peut-être qu'à lui seul. Et bien plus énergiquement encore la société s'oppose-t-elle à la satisfaction des désirs qui ne peuvent être rassasiés sans agir violemment sur les autres. La science nouvelle de l'anthropologie criminelle admet sans difficulté que les assassins par luxure, certains incendiaires, beaucoup de voleurs et de vagabonds, agissent en vertu d'une impulsion, que par leurs crimes ils satisfont une tendance organique; qu'ils violent, tuent, mettent le feu, volent, se livrent à la paresse, comme un autre se met à table pour dîner, uniquement parce qu'ils ont faim de ces choses-là; mais elle réclame néanmoins, et justement pour cette raison, que l'on empêche par tous les moyens ces dégénérés d'apaiser leurs très sincères désirs, fallût-il recourir à leur entière suppression. Il ne nous vient pas à l'idée de permettre au criminel par disposition organique d' « épanouir » son individualité sous forme de crime; et l'on ne peut davantage nous demander de permettre à l'artiste dégénéré d'épanouir son individualité sous forme d'œuvres immorales. L'artiste qui représente avec complaisance ce qui est dépravé, vicieux, criminel, qui l'approuve, peut-être le glorifie, ne se distingue que quantitativement et non qualitativement du criminel qui pratique en fait ces choses-là. C'est une question d'intensité de l'obsession et de force de résistance du jugement, peut-être aussi de courage et de lâcheté, et rien de plus. Si la

loi positive ne traite pas le criminel d'intention aussi sévèrement que le criminel d'action, c'est que le droit pénal poursuit le fait et non l'intention, la manifestation objective, non ses racines subjectives. Le moyen âge avait des lieux d'asile où les criminels ne pouvaient être inquiétés pour leurs méfaits; le droit moderne a supprimé cette institution. L'art doit-il être maintenant un dernier asile ouvert aux criminels qui veulent échapper au châtiment? Les instincts que l'agent de police empêche de satisfaire dans la rue, doivent-ils pouvoir les apaiser dans le prétendu « temple » de l'art? Je ne vois pas comment on voudrait défendre un pareil privilège de nature absolument anti-social.

Je suis très éloigné de partager cette opinion de Ruskin, qu'on ne peut demander à une œuvre d'art que la moralité, et rien de plus. La moralité seule ne fait pas l'affaire. Autrement, les petits « tracts » religieux seraient la plus belle littérature, et les saints peinturlurés fabriqués en gros à Munich, la plus remarquable sculpture. La supériorité de la forme conserve dans tous les arts ses droits et donne en première ligne à la création sa valeur artistique. L'œuvre n'a donc pas besoin d'être morale. Elle n'a pas besoin, plus exactement, de prêcher expressément la vertu et la crainte de Dieu et de se proposer l'édification de dévotes. Mais entre une œuvre sans but de sanctification et une œuvre d'une immoralité voulue, il y a une énorme différence. Une œuvre indifférente au point de vue moral n'attirera pas et ne satisfera pas également tous les esprits, mais ne repoussera ni ne scandalisera personne. Une œuvre expressément immorale excite chez des individus sains les mêmes sensations de déplaisir et de dégoût que l'action

immorale elle-même, et la forme de l'œuvre n'y peut rien changer. Assurément, la moralité seule ne rend pas une œuvre belle; mais la beauté est impossible sans la moralité.

Et nous arrivons ainsi au second argument par lequel les esthètes veulent défendre le droit de l'artiste à l'immoralité. L'œuvre d'art, disent-ils, n'a qu'à être belle. La beauté réside dans la forme; le fond est donc indifférent. Qu'il soit vicieux et criminel, il ne peut diminuer les qualités de la forme, quand celles-ci existent.

De tels principes ne peuvent être hasardés que par ceux qui n'ont pas la moindre idée de la psycho-physiologie du sentiment esthétique. Ceux qui se sont occupés tant soit peu de ce sujet, savent que l'on distingue deux espèces de beau, le beau sensoriel et le beau intellectuel. Comme sensoriellement beaux nous sentons les phénomènes dont la perception par les centres sensoriels est accompagnée d'un sentiment de plaisir : telles une couleur déterminée, par exemple un beau rouge, ou une harmonie, même une note isolée avec ses harmoniques qui vibrent ensemble avec elle, quoiqu'ils ne soient pas perçus consciemment. Les recherches d'Helmholtz et de Blaserna [1] ont répandu de la lumière sur les motifs du sentiment de plaisir causé par certaines perceptions acoustiques, et celles de Brücke [2], sur le mécanisme des sentiments de plaisir en matière d'impressions optiques. Il s'agit là de la perception par les nerfs sensoriels de certains rapports numériques sim-

1. Pietro Blaserna, *Le Son et la Musique*, suivi des *Causes physiologiques de l'harmonie musicale*, par H. Helmholtz, 4e édition. Paris, 1892.

2. E. Brücke et H. Helmholtz, *Principes scientifiques des beaux-arts*, 4e édition. Paris, 1891.

ples dans les vibrations de la matière ou de l'éther. Nous sommes moins renseignés sur les causes du sentiment de plaisir que nous éprouvons par l'odorat et le sens tactile, mais ici aussi il paraît s'agir d'impressions plus ou moins fortes, c'est-à-dire également de quantités, autrement dit de nombres. La raison dernière de tous ces sentiments est que certains modes de vibration concordent avec la structure des nerfs, leur sont aisés et laissent leur arrangement intime intact, tandis que d'autres dérangent l'ordre de leurs particules, de telle sorte qu'il en coûte aux nerfs un effort parfois dangereux au point de vue de leur existence, ou tout au moins de leur fonctionnement, pour les ramener à leur ordre naturel. Ceux-là sont sentis comme un plaisir, ceux-ci comme un déplaisir et même une douleur. Il ne peut, avec le beau sensoriel, être question de moralité, puisqu'il existe seulement comme perception et ne s'élève pas jusqu'à l'aperception.

Au-dessus du beau sensoriel se place le beau intellectuel, qui ne consiste plus en simples perceptions, mais en aperceptions, en idées et en jugements, ainsi qu'en émotions accompagnantes, élaborées dans l'inconscient. Le beau intellectuel, pour être senti comme beau, doit éveiller, lui aussi, des sentiments de plaisir, et aux sentiments de plaisir — ceci a été exposé plus haut — sont liées dans l'être sain, pleinement développé, muni aussi de l'instinct social (altruisme), seulement les aperceptions dont le contenu est profitable à la vie et à la prospérité de l'individu et de la société ou de l'espèce. Or, ce qui favorise la vie et la prospérité de l'individu et de l'espèce est justement ce que nous appelons moral. De là résulte de toute nécessité qu'une

œuvre qui n'éveille pas de sentiments de plaisir ne peut être belle, et qu'elle ne peut éveiller de sentiments de plaisir si elle n'est pas morale, et nous arrivons à cette conclusion que la moralité et la beauté sont identiques dans leur essence intime. On n'avance pas une fausseté, quand on dit que la beauté est la moralité stationnaire, et la moralité, la beauté en action.

Ceci n'est contredit qu'en apparence par le fait que l'incontestablement laid et le mal peuvent plaire, par conséquent éveiller des sentiments de plaisir. Le processus intellectuel excité par les perceptions et les aperceptions n'est pas, en ce cas, aussi simple et aussi direct qu'en face du beau et du bien. Des associations d'idées quelquefois bien compliquées doivent d'abord être mises en train, pour conduire tout de même enfin à ce grand résultat : l'éveil de sentiments de plaisir. La « catharsis » aristotélicienne explique comment la tragédie, quoiqu'elle offre le spectacle de la souffrance et de la mort, produit pourtant finalement un effet agréable. La représentation du malheur mérité éveille l'idée de la justice, une idée agréable et morale, et même celle de l'infortune non méritée éveille encore la pitié, qui, en soi, est un sentiment douloureux, mais qui, en sa qualité d'instinct collectif ou social, est utile, et pour cela non seulement moral, mais, en dernière analyse, agréable aussi. Quand Valdès Léal, dans son célèbre tableau de l'hôpital de la Charité, à Séville, nous montre un cercueil ouvert avec le cadavre grouillant de vers d'un archevêque en chape et en mitre, cet aspect, en soi, est incontestablement répugnant. Il laisse néanmoins bien vite reconnaître l'émotion que le peintre a voulu

exprimer : son sentiment du néant de tous les biens et de tous les honneurs terrestres, de la chétiveté de l'homme vis-à-vis la puissance de la nature. C'est la même émotion que Holbein a incarnée dans sa « Danse macabre », sans la même profondeur ni la même passion, il est vrai, que l'Espagnol au sentiment si intense, mais d'une façon railleuse et amère; c'est aussi la même émotion qui, un peu moins sombre et plus mélancoliquement résignée, résonne dans le *Requiem* de Mozart. Dans l'idée qui oppose l'insignifiance de la vie individuelle à la grandeur et à l'éternité de la nature se mêle un élément de sublime dont la représentation, en tant que fonction inclyte des centres cérébraux les plus élevés, est accompagnée de sentiments de plaisir.

Dans les arts du dessin, une circonstance encore doit être prise en considération. En matière de sculpture et de peinture, on peut établir une large séparation de la forme et du fond, du sensoriel et du moral. Un tableau, un groupe peuvent représenter le fait le plus immoral et le plus criminel, sans que pour cela les parties constitutives, l'air, les harmonies de couleurs, les figures en soient moins belles en elles-mêmes, et le connaisseur peut y trouver du plaisir, sans s'arrêter au sujet de l'œuvre. Les gravures des « éditions des fermiers généraux » du XVIIIe siècle, les œuvres en marbre et en bronze du « Musée pornographique » de Naples, sont en partie odieusement immorales, parce qu'elles représentent la luxure contre nature; mais elles sont en elles-mêmes excellemment travaillées et susceptibles d'être envisagées à un point de vue qui fasse abstraction de leur idée pour ne s'attacher qu'à la perfection de leur forme. Ici, en conséquence, l'impression de

l'œuvre d'art est mélangée de dégoût pour le sujet traité et de plaisir pour la beauté des divers corps peints, dessinés ou sculptés, et celle de leurs attitudes; le sentiment de plaisir peut l'emporter et l'œuvre agir, malgré son abjection, d'une façon non repoussante, mais attrayante. Dans la nature, il n'en est pas autrement. Si le nuisible et l'épouvantable sont quelquefois sentis comme beaux, cela provient de ce qu'il y a là dedans certains traits et éléments qui ne rappellent pas nécessairement le caractère terrible ou nuisible de l'ensemble, et qui, en conséquence, peuvent produire, par eux-mêmes, un effet esthétique. La vipère est belle par son reflet métallique, le tigre par sa force et sa souplesse, la digitale par sa forme gracieuse et sa riche couleur rose. La nocuité du serpent ne gît nullement dans ses bandes dorsales à éclat de cuivre, le caractère redoutable du carnassier dans sa forme élégante, la toxicité de la plante dans le dessin et la nuance de sa fleur. Le beau sensoriel l'emporte, dans ces cas-là, sur la laideur morale, parce qu'il est plus directement perceptible et laisse dans l'impression générale prédominer les sentiments de plaisir. Le spectacle du déploiement de force et de la résolution est également beau, par suite des idées de vaillance organique éveillées par lui. Mais produira-t-il encore cette impression, si l'on voit un assassin venir à bout d'une victime qui résiste désespérément, la jeter par terre et puis l'égorger? Assurément non, car, devant un pareil tableau, il n'est plus possible de séparer de son but le déploiement de force beau en soi, ni d'en jouir sans se préoccuper de celui-là.

De même, cette séparation de la forme et du fond est beaucoup moins possible dans la poésie que dans les arts

du dessin. Le mot en soi, par son image acoustique ou optique, ne peut guère faire un effet de beauté sensorielle, même s'il se présente rythmiquement réglé et renforcé par la rime en double son plus expressif. Il agit presque uniquement par son contenu, par les représentations qu'il éveille. Il est donc à peine concevable qu'on entende ou lise un exposé poétique de faits criminels ou immoraux, sans avoir présente à chaque mot l'idée de son contenu, non celle de sa forme, laquelle, évidemment, ne saurait représenter que sa sonorité; l'impression, en ce cas, ne peut donc plus être mixte, comme à la vue de la représentation bien peinte d'un fait repoussant; elle ne peut plus être qu'une laideur sans mélange. Les tableaux de Jules Romain pour lesquels l'Arétin écrivit ses *Sonnets luxurieux* (*Sonetti lussuriosi*) peuvent encore être trouvés beaux par les amateurs de la peinture molle de l'élève de Raphaël; quant aux sonnets, ils ne sont plus que dégoûtants. Qui éprouvera, à la lecture des écrits du marquis de Sade, d'Andréa de Nerciat, des sentiments de plaisir? Une seule espèce de gens : les dégénérés à perversions. Les représentations du crime et du vice en art et en littérature ont leur public, que nous connaissons bien : c'est celui des prisons. Les criminels ne lisent rien tant volontiers, à côté de livres sentimentaux et fades, que des récits d'actes d'immoralité et de violence [1], et les dessins et inscriptions dont ils couvrent les murs de leurs cellules ont en majeure partie leurs crimes pour objet [2]. Mais l'homme sain se sent violem-

1. Henry Joly, *Les Lectures dans les prisons de la Seine*. Lyon, 1891. Voir aussi Lombroso, *L'Homme criminel*, p. 490-517.
2. Pitré, *Sui canti popolari italiani in carcere*. Florence, 1876. Voir

ment repoussé par des œuvres de cette nature et il lui est impossible d'en recevoir une impression esthétique, leur forme répondît-elle aussi complètement que possible aux règles les moins contestées de l'art.

Il est encore un cas où la chose la plus laide et la plus vicieuse peut agir d'une façon moralement belle dans une représentation artistique : c'est quand elle permet de reconnaître une intention morale, quand elle nous révèle une émotion sympathique de l'auteur. Car ce que nous apercevons, consciemment ou inconsciemment, derrière chaque création d'art, c'est la particularité de son créateur et l'émotion d'où elle est sortie, et notre sympathie ou antipathie pour l'émotion de l'auteur a la plus forte part dans notre appréciation de l'œuvre. Quand Raffaelli peint des buveurs d'absinthe effroyablement dégradés dans les misérables bouchons de la banlieue parisienne, nous sentons clairement sa profonde pitié à la vue de ces êtres déchus, et cette émotion, nous la sentons comme moralement belle. De même, nous ne sommes pas un moment en doute sur la moralité des émotions de l'artiste, quand nous voyons les gravures de Callot sur les horreurs de la guerre, les saints sanglants et purulents de Zurbaran, les monstres de Breughel d'Enfer, ou que nous lisons la scène de l'assassinat dans le *Raskolnikow* de Dostojewski [1]. Ces émotions-là sont belles. Nous éprouvons, à les partager, un sentiment de plaisir. Le déplaisir causé par les traits

en outre, dans l'ouvrage précédemment cité de Lombroso (Atlas, planche XV), le portrait en groupe des trois brigands de Ravenne; et, du même auteur, *I palimsesti del carcere*. Turin, 1891.

1. *Raskolnikow*, roman de F. M. Dostojewski. Traduction allemande de Wilhelm Henckel. Leipzig, 1882, t. I, p. 122-128.

repoussants de l'œuvre ne peut prévaloir contre ce plaisir. Mais si l'œuvre trahit que son auteur était indifférent à l'égard du mal ou du laid représenté, que peut-être même il ressentait pour eux de la prédilection, alors la répugnance qu'excite l'œuvre s'accroît de tout le dégoût que nous inspire l'aberration des instincts de l'auteur, et l'impression totale est celle du déplaisir le plus aigu. Ce fait ne se produit pas chez ceux-là seuls qui partagent les émotions de l'auteur, c'est-à-dire sont attirés et agréablement excités avec lui par le répugnant, la maladie, le mal, — et ce sont justement les dégénérés.

Les esthètes prétendent que l'activité artistique est la plus haute dont l'esprit humain soit capable, et qu'elle doit prendre la première place dans l'estimation des hommes. Sur quoi veulent-ils fonder cette prétention précisément à leur point de vue? Pour quelle raison l'activité d'un gaillard qui me décrit avec enthousiasme les couleurs et les odeurs d'une charogne en pourriture aurait-elle de la valeur à mes yeux, et pour quelle raison devrais-je tenir en estime particulière un peintre qui me montre le libertinage d'une fille? Parce que leur technique artistique est difficile! Si c'est là un point décisif, les esthètes devraient logiquement placer l'acrobate plus haut que l'artiste de leur espèce, car l'on apprend l'art du virtuose du trapèze beaucoup plus difficilement que celui de rimailler ou de badigeonner, qui constitue l' « art » des esthètes. Serait-ce pour les sensations de plaisir que donnent les artistes? D'abord, ceux dont s'enthousiasment les esthètes ne donnent pas à l'homme sain de plaisir du tout, mais du dégoût ou de l'ennui. Admettons cependant qu'on

trouve chez eux des sensations : il s'agirait encore de se demander tout d'abord de quel genre elles sont. Toute sensation, même si, sur le moment, nous la sentons comme agréable, ne nous inspire pas d'estime envers celui à qui nous la devons. Le jeu, la taverne, le lupanar procurent à une nature basse des sensations avec lesquelles ne peuvent nullement rivaliser comme intensité celles qu'offre n'importe quelle œuvre des esthètes. Mais le plus crapuleux débauché lui-même ne professe pas néanmoins une estime particulière pour les tenanciers de ses lieux de plaisirs.

La vérité est que la prétention des esthètes à assigner le rang suprême à l'art renferme en soi la réfutation la plus complète de leurs autres thèses. L'espèce apprécie chaque activité d'après son utilité pour elle. Plus hautement elle se développe, plus elle acquiert la compréhension exacte et profonde de ce qui lui est véritablement nécessaire et profitable. Le guerrier qui, à un degré peu avancé de civilisation, joue à juste titre le rôle principal, parce que la société doit avant tout vivre et se protéger dans ce but contre ses ennemis, le guerrier, disons-nous, rétrograde à une place plus modeste, à mesure que les mœurs deviennent plus douces et que les rapports entre les peuples changent leur caractère bestial en un caractère humain. L'espèce est-elle parvenue à une compréhension un peu claire de sa situation vis-à-vis la nature : alors elle sait que la connaissance est sa tâche la plus importante, et son respect le plus profond va à ceux qui cultivent et élargissent la connaissance, c'est-à-dire aux penseurs et aux observateurs scientifiques. Même dans l'état monarchique qui, conformément à sa propre nature atavique, mesure l'im-

portance du guerrier avec la toise des hommes primitifs (et dans l'état actuel de l'Europe, étant donnée la fureur belliqueuse à peine contenue de toute une série de peuples, on ne peut malheureusement refuser à cet atavisme sa raison d'être), le savant, en tant que professeur, académicien, conseiller, forme une portion de la machine gouvernementale, et les honneurs et dignités lui tombent en partage bien plus qu'au poète et à l'artiste. De ceux-ci s'enthousiasment la jeunesse et les femmes, c'est-à-dire ces éléments de l'espèce chez lesquels l'inconscient l'emporte sur la conscience; car l'artiste et le poète s'adressent avant tout à l'émotion, et celle-ci est plus facile à exciter chez la femme et l'être jeune que chez l'homme mûr; leurs mérites sont en outre plus accessibles à la foule que ceux du savant, que ne peuvent guère suivre que les meilleurs de son temps et dont la valeur, même à notre époque de vulgarisation de la science par les journaux, n'est en général pleinement appréciée que par un petit nombre de spécialistes. Il n'a pas à compter, à de rares exceptions près, sur la gloire rapide de l'artiste. L'État et la société cherchent, en revanche, à le dédommager de cette récompense qui lui échappe, par les formes officielles de haute estime dont ils l'entourent.

Sans doute, de très grands artistes et des poètes acceptés comme des initiateurs et dont l'œuvre est reconnue durable, obtiennent également leur part des honneurs officiels dont la chose publique organisée dispose comme telle; ces hommes d'exception reçoivent alors une récompense plus brillante que n'importe quel savant ou découvreur, car ils possèdent, à côté des distinctions collatives qu'ils parta-

gent avec celui-ci, la vaste popularité à laquelle ce dernier doit le plus souvent renoncer. Et pourquoi l'artiste est-il parfois placé aussi par de bons et sérieux esprits à côté de l'homme de science, et même au-dessus de lui? Est-ce parce que ces esprits estiment plus le beau que le vrai, l'émotion que la connaissance? Non. Mais parce qu'ils ont le sentiment juste que l'art est également une source de connaissance.

Il l'est de trois façons. D'abord, l'émotion qui suscite l'œuvre d'art est elle-même un moyen d'obtenir la connaissance, comme l'ont très bien vu Edmond R. Clay, James Sully et d'autres psychologues, sans pourtant insister sur ce fait important. Elle contraint les centres supérieurs à l'attention des causes qui les excitent, et amène par là nécessairement une observation et une compréhension plus aiguës de toute la série de phénomènes en rapports avec l'émotion. Ensuite, l'œuvre d'art permet de pénétrer du regard les lois dont l'expression est le phénomène, car l'artiste sépare dans sa création l'essentiel de l'accidentel, néglige celui-ci qui, dans la nature, distrait et désoriente habituellement l'observateur moins bien doué, et met involontairement en relief celui-là, qui occupe principalement ou exclusivement son attention, et qui est perçu et rendu par lui, pour cette raison, d'une façon particulièrement nette. L'artiste sent lui-même derrière la figuration l'idée, dans la forme sa raison intime et ses rapports que les sens ne sauraient percevoir, et il les révèle, dans son œuvre, au contemplateur. C'est ce que veut dire Hegel, quand il nomme le beau « la présence de l'idée en phénomène limité ». Par sa propre compréhen-

sion profonde de la loi naturelle, l'artiste seconde puissamment aussi la compréhension de celle-ci chez les autres hommes [1]. Enfin, l'art est l'unique lueur, si faible et incertaine soit-elle, qui se projette dans les ténèbres de l'avenir et nous donne au moins une notion vague comme un rêve des contours et de la direction de nos développements organiques ultérieurs. Ce n'est là nullement du mysticisme, mais un fait très clair et très compréhensible. Nous avons vu plus haut [2] que chaque adaptation, c'est-à-dire chaque changement de forme et de fonction des organes, est précédée par une représentation de ce changement. Celui-ci doit commencer par être senti comme nécessaire et par être désiré; ensuite, une représentation de lui est élaborée dans les centres nerveux supérieurs ou suprêmes, et enfin l'organisme fait des efforts pour réaliser cette représentation. Ce processus se répète dans l'espèce absolument de la même façon. Un état quelconque la gêne. Elle éprouve en lui des sentiments de déplaisir. Elle souffre de lui. De là s'ensuit son désir de changer cet état. Elle se fait une image de la nature, de la direction, de l'étendue de ce changement. D'après l'ancienne locu-

1. La connaissance de ce fait est aussi vieille que la science esthétique même. Elle est bien exprimée, entre autres, dans l'ouvrage du Dr W. Al. Freund, intitulé : *Regards sur la vie civilisée*, Breslau, 1879, p. 9 : « L'idéalisation consiste... dans l'éloignement d'accessoires fortuits, qui troublent la véritable expression du fond des choses »; p. 11 : « Tous (les artistes éminents) élèvent ce qu'ils voient à la hauteur d'image épurée, nettoyée de tout ce qui est non essentiel, accidentel, gênant; tous puisent dans ce qu'ils voient l'idée qui est au fond des choses vues »; p. 13 : « Il (l'artiste) conçoit l'essence des choses... de laquelle les accessoires accidentels troublants du phénomène extérieur tombent comme des feuilles mortes, de façon que la vérité apparaît vivante sous forme d'idée à son œil intérieur ».

2. Voir la note de la page 38.

tion mystique, « elle se crée un idéal ». L'idéal est, en fait, l'idée formative d'un futur développement organique en vue d'une meilleure adaptation. Dans les individus les plus parfaits de l'espèce, il naît plus tôt et plus clairement que dans la foule moyenne, et l'artiste tente d'une main mal assurée de le rendre sensible par l'œuvre d'art, longtemps avant qu'il puisse être réalisé organiquement par l'espèce. Ainsi l'art accorde la plus délicate et la plus haute connaissance, une connaissance qui touche au merveilleux : celle de l'avenir. Pas aussi arrêtée, naturellement, pas aussi nette que la science, elle exprime cependant, elle aussi, la loi naturelle mystérieuse de l'être et du devenir. La science montre l'actuel, le certain ; l'art prédit, quoique en balbutiant et en termes obscurs, le futur, le possible. La nature dévoile à celle-là ses formes arrêtées ; elle permet à celui-ci de jeter en frissonnant un regard rapide et troublant dans la profondeur où les choses informes sont en travail d'apparition. L'émotion d'où sort l'œuvre d'art chargée de pressentiment est ce besoin du devenir de l'organisme vivace gros d'avenir [1].

Cet art de pressentiment est assurément la plus haute activité intellectuelle de l'être humain. Mais ce n'est pas l'art des esthètes. C'est l'art le plus moral, car il est le plus

1. Wilhelm Lœwenthal fait dériver de la même émotion pressentant l'avenir, le sentiment et le besoin religieux aussi. Pour l'auteur des *Principes d'une hygiène de l'Enseignement*, la religion est la forme que l'idéal, c'est-à-dire la connaissance pressentante du but du développement, revêt dans la conscience de l'homme. « L'instinct de développement, base indispensable de toute vie et de toute connaissance, est identique avec le besoin religieux », dit-il dans un mémoire malheureusement non mis dans le commerce, et qui mériterait fort d'être rendu accessible à tout le monde.

idéal, mot qui signifie simplement qu'il est parallèle aux voies de perfectionnement de l'espèce, et même s'identifie avec elles.

Les méthodes les plus diverses nous ont toujours ramenés à ce même résultat : il n'est pas vrai que l'art n'ait rien de commun avec la moralité. L'œuvre d'art doit être morale, car elle a pour but d'exprimer et d'exciter des émotions; en vertu de ce but elle tombe sous la compétence de la critique, qui examine toutes les émotions au point de vue de leur utilité ou de leur nocivité pour l'individu ou l'espèce, et elle doit, quand elle est immorale, être condamnée et supprimée comme toute autre activité organique contraire au but. L'œuvre d'art doit être morale, car elle doit produire un effet esthétique; elle ne le peut que si elle éveille, au moins en dernière analyse, des sentiments plutôt de plaisir; elle ne procure ceux-ci que si elle renferme de la beauté; or, la beauté, dans son essence la plus intime, est synonyme de moralité. L'œuvre d'art suprême enfin ne peut, par sa nature fondamentale même, être autre chose que morale, car elle est une manifestation de force vitale et de santé, une révélation de la faculté de développement de l'espèce, et l'humanité ne la place si haut que parce qu'elle a le pressentiment de ce rôle.

En ce qui concerne enfin la dernière doctrine des esthètes, à savoir que l'art doit craindre la vérité et le naturel, elle est un lieu commun outré jusqu'à l'entière absurdité et pris au contre-pied. La vérité et le naturel pleins et objectifs n'ont pas besoin d'être interdits à l'art : ils ne lui sont simplement pas possibles. L'œuvre d'art,

en effet, rend sensibles les aperceptions de l'artiste, mais une aperception n'est jamais le reflet exact d'un phénomène du monde extérieur; chaque phénomène éprouve au contraire, avant de pouvoir passer dans une conscience humaine à l'état d'aperception, deux modifications très essentielles : une première dans les organes conducteurs et récepteurs des sens, une seconde dans les centres qui transforment les perceptions sensorielles en aperceptions. Les nerfs sensoriels et les centres de perception modifient la modalité des excitations extérieures conformément à leur nature, ils leur donnent leur timbre particulier, comme différents instruments à vent, joués par le même individu, font entendre sous le même souffle des timbres tout à fait différents. Les centres qui forment l'aperception modifient à leur tour le rapport réel des phénomènes entre eux, accentuant les uns plus fort et en négligeant d'autres qui, dans la réalité, ont une valeur égale. La conscience ne prend pas connaissance de toutes les perceptions sans nombre qui sont incessamment excitées dans le cerveau, mais seulement de celles auxquelles elle est attentive. Par le simple fait de l'attention, elle fait choix de certains phénomènes et leur donne une importance qu'ils n'ont pas dans le mouvement universel éternellement uniforme.

Mais si l'œuvre d'art ne rend jamais la réalité dans ses justes rapports, elle ne peut non plus jamais, — et c'est là également un lieu commun psychologique et esthétique, — être construite avec d'autres matériaux que ceux qui sont fournis par la réalité. La façon dont ces matériaux sont mélangés et assemblés par l'imagination de l'artiste

laisse reconnaître un autre fait tout aussi vrai et naturel que tout ce que nous sommes habitués à regarder comme réel : le caractère, la façon de penser et l'émotion de l'artiste. Car qu'est-ce que l'imagination? Un cas particulier de la loi psychologique générale de l'association d'idées. Dans l'observation et le jugement scientifiques, le jeu de l'association d'idées est surveillé de la façon la plus rigoureuse par l'attention, la volonté arrête énergiquement la propagation des excitations le long des voies les plus commodes et empêche la pénétration dans la conscience des simples ressemblances, contrastes et contiguïtés dans l'espace ou le temps, celle-ci restant réservée aux images de la réalité immédiate transmises par les sens. Dans la création artistique, l'imagination peut s'exercer, c'est-à-dire que l'inhibition appliquée par la volonté est moins sévère ; il est permis à une aperception d'évoquer dans la conscience, selon les lois de l'association d'idées, des représentations semblables, opposées, contiguës dans l'espace ou dans le temps; seulement, l'inhibition n'est pas complètement levée et la volonté ne permet pas de rassembler en un concept des représentations s'excluant réciproquement, c'est-à-dire de produire un travail d'esprit absurde tel que le fournit l'association d'idées purement automatique : la fuite d'idées. Dans la façon dont se rassemblent en concepts les représentations provenant de l'association d'idées, se manifeste l'émotion qui domine l'artiste. Car celle-ci a pour effet que les représentations concordant avec elle sont retenues, et les indifférentes ou opposées, supprimées. Même des images fantastiques aussi extravagantes qu'un cheval ailé ou une

femme à griffes de lion, révèlent une émotion vraie; celui-là, cette aspiration qui naît de l'aspect de l'oiseau planant léger et libre; celle-ci, une épouvante de la puissance de la sexualité subjuguant la raison et soufflant la passion dévorante. Ce serait pour les détaillistes de la psychologie une tâche féconde de dépister les émotions d'où sont sorties les images fantastiques les plus connues de l'art et les métaphores des poètes. On peut donc dire que chaque œuvre d'art renferme toujours de la vérité et de la réalité, en ce que, si elle ne reflète pas le monde extérieur, elle reflète sûrement la vie intellectuelle de l'artiste.

Aucun des sophismes des esthètes, comme nous l'avons vu, ne résiste à la critique. L'œuvre d'art n'est pas son propre but, mais elle a une tâche individuellement organique et une tâche sociale; elle est soumise à la loi morale; elle doit obéir à celle-ci; elle ne peut revendiquer l'estime que si elle est réellement belle et idéale; et elle ne peut être que naturelle et vraie, en ce qu'elle est au moins l'empreinte d'une individualité qui fait partie, elle aussi, de la nature et de la réalité. Le système entier qui prend pour point de départ quelques assertions erronées ou imprudentes de penseurs et de poètes commandant le respect, mais que les parnassiens et les décadents ont développées d'une façon dont Lessing, Kant et Schiller n'ont jamais eu la plus légère idée, n'est autre chose que la tentative connue d'expliquer et de justifier les obsessions par des motifs plus ou moins plausibles inventés après coup. Les dégénérés qui, par suite de leurs aberrations organiques, font du répugnant et du laid, du vice et du crime, la matière d'œuvres dessinées et littéraires,

s'avisent naturellement de la théorie que l'art n'a rien de commun avec la moralité, la vérité et la beauté, car cette théorie a pour eux la valeur d'une excuse. Et l'exagération de la valeur de l'activité artistique en soi, sans égard à la valeur de ses résultats, ne doit-elle pas être hautement bien venue auprès de la tourbe incalculable des imitateurs qui n'exercent pas les arts par besoin intérieur, mais par l'envie effrontée du respect qui environne les véritables artistes; qui n'ont rien d'original à dire, pas une émotion, pas une idée, mais pastichent, avec une superficielle pratique de métier facile à acquérir, les vues et les sentiments des maîtres dans tous les genres? Cette plèbe qui revendique pour soi, comme son privilège de haute noblesse, une place suprême dans la hiérarchie intellectuelle et l'affranchissement de toutes les lois morales, est certainement plus basse que le dernier vidangeur. Ces gens-là ne sont d'aucun profit pour la société et nuisent à l'art véritable par leurs productions, dont la quantité et l'importunité cachent à la plupart des hommes la vue des véritables œuvres d'art de l'époque, jamais bien nombreuses. Ce sont des débiles de volonté, impropres à une activité qui exige des efforts réguliers, uniformes, ou des victimes de la vanité qui veulent être plus célèbres qu'on ne peut le devenir comme casseur de pierres ou tailleur. Le manque de sûreté de compréhension et de goût de la majorité et l'incompétence de la plupart des critiques permettent à ces intrus de se nicher dans les arts et de vivre là en parasites pendant toute leur vie. L'acheteur distingue bien vite une bonne botte d'une mauvaise, et l'ouvrier cordonnier qui ne s'entend pas à coudre conve-

nablement une semelle ne trouve pas d'emploi. Mais qu'un livre ou un tableau soit dépourvu de toute originalité, indifférent, et, pour ce motif, superflu, c'est ce qu'est loin de reconnaître aussi facilement le philistin, même celui armé de la plume du critique, et le producteur d'un tel bousillage peut, sans être troublé, continuer à gaspiller son temps sur un travail inutile. Ces gâcheurs en bérets et en pourpoints, qui brandissent triomphalement leur plume, leur pinceau ou leur ébauchoir, jurent naturellement par la doctrine des esthètes, se comportent comme s'ils étaient le sel de l'humanité, et affichent le plus profond mépris du philistin. Mais ils appartiennent aux portions les plus anti-sociales de l'espèce. Privés de sens pour les tâches et les intérêts de celle-ci, inaptes à comprendre une idée sérieuse, une action féconde, ils rêvent seulement la satisfaction de leurs plus vils instincts, et nuisent autant par l'exemple de leur existence de parasites que par la confusion que jette dans les esprits insuffisamment avertis leur abus du mot « art » envisagé comme synonyme de démoralisation et d'enfantillage. Les dégénérés égotistes, les décadents et les esthètes ont rassemblé au grand complet sous leur bannière ce rebut des peuples civilisés, et marchent à sa tête.

IV

L'IBSÉNISME

Dans les deux derniers siècles, l'humanité civilisée tout entière a reconnu, à diverses reprises, plus ou moins unanimement, une sorte de royauté intellectuelle à un contemporain auquel elle a rendu hommage comme au premier et au plus grand parmi les auteurs vivants. Pendant un long espace du XVIIIe siècle, Voltaire, « le roi Voltaire », fut le « poète-lauréat » de tous les peuples civilisés. Dans le premier tiers du siècle actuel, cette situation fut prise par Gœthe. Après la mort de celui-ci, le trône resta vacant une vingtaine d'années, puis Victor Hugo y monta, aux acclamations enthousiastes des peuples latins et slaves et avec une faible opposition de la part des peuples germaniques, pour l'occuper jusqu'à la fin de sa vie.

Depuis quelques années, maintenant, s'élèvent dans tous les pays des voix qui réclament pour Henrik Ibsen la plus haute dignité intellectuelle que l'humanité ait à départir. On voudrait que le dramaturge norvégien, sur ses vieux

jours, fût reconnu comme le poète universel du siècle finissant. Seule une partie de la foule, il est vrai, et des avocats critiques du goût de celle-ci, le saluent de leurs acclamations; mais déjà le fait qu'il ait pu venir à l'idée de quelqu'un de voir en lui un candidat possible au trône poétique, rend nécessaire l'examen minutieux de ses titres.

Qu'Henrik Ibsen soit un poète plein de tempérament et de vigueur, c'est ce qu'on ne peut nier un instant. Il est extraordinairement émotif et a le don de représenter d'une façon exceptionnellement vivante et impressionnante ce qui émeut ses sentiments. (Nous verrons que ceux-ci sont presque toujours des sentiments de haine et de rage, c'est-à-dire des sentiments de déplaisir). Son aptitude à imaginer des situations dans lesquelles les caractères doivent retourner vers le dehors leur fond le plus intime, des idées abstraites se transformer en actions, et des manières de voir et de sentir non perceptibles par les sens, mais agissant causalement, devenir visibles et perceptibles, d'une façon empoignante, par des attitudes et des gestes, par des jeux de physionomie et des paroles, cette aptitude le désigne naturellement pour la scène. Comme Richard Wagner, il s'entend à résumer des événements dans des fresques vivantes qui possèdent l'attrait de tableaux saisissants; sauf cette différence, toutefois, qu'Ibsen ne travaille pas, ainsi que celui-ci, avec des costumes et des ameublements curieux, de la splendeur architecturale, des merveilles de machinerie, des dieux et des animaux fabuleux, mais avec de profondes perspectives sur les arrière-fonds des âmes et sur les états de l'humanité. Dans Ibsen aussi il y a du conte de fée. Seulement, au lieu de laisser l'imagination

des spectateurs jouir de spectacles optiques seuls, il leur impose, par les tableaux qu'il déroule devant eux, des dispositions d'âme, et les retient captifs dans des cercles d'idées.

Son besoin d'incarner l'idée qui l'occupe dans un unique tableau que l'on doit pouvoir embrasser d'un coup d'œil lui fournit aussi la formule de son théâtre, qu'il n'a pas inventée, il est vrai, mais qu'il a grandement perfectionnée. Ses pièces sont, en quelque sorte, des mots de la fin qui terminent de longs développements antérieurs. Elles sont l'explosion soudaine de matières déflagrantes accumulées depuis des années, peut-être pendant des vies humaines entières et même plusieurs générations, et dont la brusque flamme éclaire vivement une vaste étendue d'espace et de temps. Les événements du théâtre d'Ibsen se déroulent le plus souvent en un seul jour, tout au plus en deux fois vingt-quatre heures, et dans ce court laps de temps se condensent d'une façon tellement synoptique tous les effets de la marche du monde et des institutions sociales sur des natures données, que les destinées des figures de la pièce nous deviennent claires depuis leurs premiers débuts. *Maison de poupée*, *Les Revenants*, *Rosmersholm*, *Les Soutiens de la société*, *Hedda Gabler*, durent environ vingt-quatre heures; *Un Ennemi du peuple*, *Le Canard sauvage*, *La Dame de la mer*, environ trente-six. C'est le retour à la doctrine aristotélicienne des unités de temps et de lieu, pratiquée avec une orthodoxie en regard de laquelle les classiques français du siècle de Louis XIV sont des hérétiques. Je qualifierais volontiers la technique d'Ibsen de technique de feu d'artifice, car elle consiste à préparer de longue main un écha-

faudage sur lequel sont soigneusement placés à l'endroit convenable les soleils, chandelles romaines, fusées, ballons de feu et gerbes finales ; puis, quand tout est prêt, le rideau se lève et l'œuvre artistiquement construite flamboie, brûlant sans interruption, coup sur coup, bruyante et aveuglante. Cette technique produit certainement beaucoup d'effet, mais manque de vérité. Dans la réalité, les événements ne se nouent guère en une catastrophe aussi brillante et aussi brève. Dans la nature tout est préparé lentement, tout se déroule lentement, et les résultats d'actions humaines qui durent des années ne se pressent pas en l'espace de quelques heures. La nature ne travaille pas épigrammatiquement. Elle ne peut se soucier des unités aristotéliciennes, car elle mène toujours de front à la fois une infinité d'affaires. Au point de vue du métier, il faut souvent admirer la dextérité avec laquelle Ibsen conduit ses fils et les noue. Parfois le travail réussit mieux, parfois moins bien, mais il implique toujours une grande habileté de tissage. Quant à ceux qui, dans une production poétique, estiment avant tout la vérité, c'est-à-dire l'action naturelle des lois vitales, ils emporteront des drames d'Ibsen souvent l'impression de l'invraisemblable, d'une élucubration pénible et subtile.

Fort au-dessus de son habileté tant vantée du raccourci dans le temps, que l'on peut regarder comme le pendant poétique du tour de force difficile, mais en général infécond, du raccourci dans l'espace du peintre, doit être placée la vigueur avec laquelle Ibsen dessine en quelques traits rapides une situation, une profondeur d'âme crépusculaire. Chacun des mots brefs qui lui suffisent a en soi

quelque chose d'une meurtrière d'où s'ouvre une vue sur des lointains infinis. Le théâtre de tous les peuples et de tous les temps présente peu d'endroits aussi parfaitement simples et aussi irrésistiblement empoignants que les scènes, — pour n'en citer que quelques-unes, — où Nora joue avec ses enfants [1], où le Dr Rank raconte qu'il est condamné par une maladie qui ne pardonne pas à une mort prochaine [2], où Mme Alving retrouve avec effroi,

1. Nora (*les enfants lui parlent tous à la fois jusqu'à la fin de la scène*). — Vous êtes-vous tant amusés que cela? C'est très bien. Vraiment? tu as tiré le traîneau avec Emmy et Bob dessus. Pas possible? Tous les deux! Ah! tu es un petit gaillard, Yvar. Ah! laisse-la-moi un instant, Anne-Marie. Ma petite poupée chérie! (*Elle prend la cadette des enfants et danse avec elle*). Oui, oui, maman va danser avec Bob aussi. Comment? Vous avez fait des boules de neige? Oh! que j'aurais voulu en être. Non, laisse-moi faire, Anne-Marie. Je veux les déshabiller moi-même. Laisse donc, c'est si amusant!... Pas possible? Un grand chien a couru après vous? Mais il ne mordait pas. Non, les chiens ne mordent pas de gentilles poupées comme vous. Yvar, faut pas regarder dans les paquets. Non, non, il y a quelque chose de vilain là dedans. Quoi? vous voulez jouer? A quoi? A cache-cache? Oui, jouons à cache-cache. Bob se cachera le premier. Moi? Eh bien, ce sera moi!

(*Maison de poupée*, p. 183).

Nous avons emprunté le texte des citations d'Ibsen à la traduction française du théâtre de celui-ci, publié par l'éditeur Albert Savine dans l'ordre suivant :

1er volume : *Les Revenants — Maison de poupée*, traduction M. Prozor; — 2e vol. : *Le Canard sauvage — Rosmersholm*, traduction M. Prozor; — 3e vol. : *Hedda Gabler*, traduction M. Prozor; — 4e vol. : *La Dame de la mer — Un Ennemi du peuple*, traduction Ad. Chenevière et H. Johansen; — 5e vol. : *Solness le constructeur*, traduction M. Prozor; — 6e vol. : *Les Prétendants à la couronne — Les Guerriers à Helgeland*, traduction J. Trigant-Geneste; — 7e vol. : *Les Soutiens de la société — L'Union des jeunes*, traduction Pierre Bertrand et Edmond de Nevers.

Seulement nous avons dû çà et là, en vue de faire concorder rigoureusement le texte du dramaturge norvégien avec l'argumentation du chapitre qui lui est consacré ici, serrer d'un peu plus près la traduction là où elle s'écartait un peu trop de l'original, et y introduire quelques autres légers changements.

(*Note du traducteur*).

2. Rank (*dans la chambre de Nora et de Helmer. Ce jour-là il s'est découvert un symptôme qu'il connaît comme signe infaillible de*

dans son fils unique, le père dissolu de celui-ci [1], où la

mort prochaine). — Le voici donc, ce foyer si cher, si familier. Vous avez chez vous la paix et le bien-être, heureux que vous êtes.

HELMER. — Tu ne paraissais pas te déplaire là-haut non plus.

RANK. — Je m'y plaisais extrêmement. Et pourquoi pas? Pourquoi ne pas jouir de tout ici-bas? Au moins tant et si longtemps qu'on peut. Le vin était exquis.

HELMER. — Le champagne surtout.

RANK. — Tu l'as remarqué aussi. C'est incroyable ce que j'en ai vidé... Pourquoi ne passerait-on pas une bonne soirée après une journée bien employée?

HELMER. — Bien employée? Je ne puis malheureusement pas m'en vanter aujourd'hui.

RANK (*lui tapant sur l'épaule*). — Mais je m'en vante, moi, sais-tu!

NORA. — Docteur Rank, vous avez dû étudier quelque cas scientifique, aujourd'hui.

RANK. — Justement.

NORA. — Et peut-on vous féliciter du résultat?

RANK. — Certainement oui.

NORA. — Un succès?

RANK. — Le meilleur pour le médecin, comme pour le malade : la certitude.

NORA (*vivement, le scrutant des yeux*). — La certitude?

RANK. — Une certitude entière. N'avais-je pas droit à une joyeuse soirée après cela?

NORA. — Sans doute, docteur... Vous devez bien aimer les mascarades?

RANK. — Oui, quand on y rencontre beaucoup de costumes grotesques...

HELMER. — ...As-tu une idée de ton propre costume?

RANK. — Quant à cela, mon cher ami, c'est bien arrêté.

HELMER. — Voyons.

RANK. — A la prochaine mascarade, je serai en invisible.

HELMER. — Quelle farce?

RANK. — Il y a un grand chapeau noir... As-tu entendu parler d'un chapeau qui rend invisible? On le met sur sa tête, et personne ne vous voit... Mais j'oublie entièrement pourquoi je suis venu. Helmer, donne-moi un cigare, un de tes havanes foncés... Merci. (*Il allume le cigare*). Et maintenant, adieu!... Et merci pour le feu (*Il les salue d'un signe de tête et sort*).

(*Maison de poupée*, p. 254-258).

1. Mme Alving cause avec le pasteur Manders et lui raconte précisément qu'elle fut un jour témoin d'une scène qui lui prouva que son défunt mari la trompait avec sa bonne. « Laissez-moi, mais lâchez-moi donc, monsieur le chambellan », avait murmuré cette fille dans la chambre voisine. Au moment même où Mme Alving achève ce récit, on entend dans la salle à manger, où se trouvent son fils Oswald et Régine, le fruit de la liaison de son mari avec la servante, le bruit d'une chaise qui tombe et des paroles.

gouvernante Mme Helseth voit mourir unis Rosmer et Rébecca [1], etc.

De même, il faut reconnaître qu'Ibsen a créé quelques figures d'une vérité et d'une richesse telles qu'on n'en trouve pas chez un second poète depuis Shakespeare. Gina (dans *Le Canard sauvage*) est une des plus profondes créations de la poésie universelle. Elle est presque aussi grande que Sancho Pança, qui l'a inspirée. Ibsen a eu le courage de traduire Sancho au féminin, et il est bien près, dans sa témérité, d'atteindre Cervantès, que personne n'a atteint. Si Gina n'est pas absolument aussi incommensurable que Sancho, cela provient de ce que l'opposition à Don Quichotte lui manque; son Don Quichotte à elle, Hjalmar, n'est pas un véritable idéaliste convaincu, mais simplement un misérable comédien d'idéal qui se leurre lui-même. En tout cas, aucun poète n'a

(*La voix de* Régine, *moitié stridente, moitié étouffée*). — Oswald, es-tu donc fou? Lâche-moi.

Mme Alving (*reculant épouvantée*). — Ah!... (*Elle fixe des yeux égarés sur la porte entr'ouverte. On entend Oswald tousser et ricaner. Bruit d'une bouteille qu'on débouche*).

Le pasteur (*indigné*). — Mais que veut dire?... Qu'est-ce que cela, madame Alving?

Mme Alving (*d'une voix rauque*). — Des revenants. Le couple du jardin d'hiver qui revient.

(*Les Revenants*, p. 70).

1. Mme Helseth (*qui a vainement cherché Rosmer et Rébecca dans la maison, s'approche de la fenêtre et regarde*). — Jésus! Cette chose blanche là-bas! — Que Dieu me vienne en aide! les voilà tous deux sur la passerelle! Ayez pitié des pauvres pécheurs! Ils s'étreignent. (*Elle pousse un grand cri*). Ah! tombés tous les deux dans le torrent! Au secours! Au secours! (*Ses genoux tremblent, elle s'appuie en chancelant au dossier d'une chaise et peut à peine balbutier*). Non! Il n'y a pas de secours possible. Madame les a pris!

(*Rosmersholm*, p. 326).

Ce mot final est malheureux, car il détruit par sa banalité la disposition d'esprit du spectateur ou du lecteur.

réussi, depuis l'illustre maître espagnol, à créer une telle personnification du bon sens plat, joyeux et sain, de l'entregent pratique sans souci des choses éternelles, et du correct accomplissement de toutes les obligations proches et facilement saisissables sans soupçon de devoirs moraux supérieurs, telle que cette Gina, dans la scène, par exemple, où Hjalmar rentre à la maison après avoir passé la nuit dehors [1]. Hjalmar, lui aussi, est une création achevée dans laquelle Ibsen n'a pas succombé une seule fois à la tentation si pressante d'exagérer, mais a pratiqué d'une façon ravissante dans chaque mot la « mesure » qui, d'après Gœthe, est « le cachet des maîtres ». La petite Hedwige (toujours dans *Le Canard sauvage*), la tante Juliane Tesman (*Hedda Gabler*), peut-être aussi le phti-

1. Hjalmar a passé la nuit hors de chez lui, parce qu'il a appris que sa femme a entretenu, avant leur mariage, des rapports avec un autre. Le matin il revient, crapuleux et avec un mal de cheveux formidable. Il est déclamatoire et mélodramatique, tandis que sa femme reste placide et pratique.

Gina (*s'arrête et le regarde, son balai à la main*). — Comment, c'est toi, Ekdal! Tu rentres donc tout de même?

Hjalmar (*d'une voix sourde, en s'avançant*). — Je rentre, pour disparaître à l'instant.

Gina. — Oui, oui, je sais bien. Mais comme te voilà fait, mon Dieu!

Hjalmar. — Comment cela?

Gina. — Et ton pardessus d'hiver!... Ah bien! il a son compte... Ainsi tu es toujours décidé à nous quitter, Ekdal?

Hjalmar. — Cela va sans dire.

Gina. — Oui, oui... (*Apportant le café sur un plateau qu'elle pose sur la table*) Voici un doigt de café chaud, si tu en as envie. Et puis quelques tartines et un peu de hareng salé.

Hjalmar (*regardant furtivement le plateau*). — Un peu de hareng salé? — Sous ce toit? Jamais. Voilà près de vingt-quatre heures que je n'ai rien mis de solide dans ma bouche. N'importe!... Je devrai bien, dans la neige et dans la tourmente, aller de maison en maison chercher un abri pour mon vieux père et pour moi.

Gina. — Mais tu es sans chapeau, Ekdal. Tu as perdu ton chapeau, etc.

(*Le Canard sauvage*, p. 160-166).

sique enfantinement égoïste Lyngstrand (*La Dame de la mer*) ne le cèdent pas à ces figures. Cependant il faut remarquer que, à l'exception de Gina, de Hjalmar et d'Hedwige, les personnages vivants et artistiquement satisfaisants des drames d'Ibsen ne jouent jamais le rôle principal, mais se meuvent dans des tâches subordonnées autour des figures centrales. Or, celles-ci ne sont pas des êtres humains de chair et de sang, mais des spectres tels que les évoque un cerveau maladivement surexcité. Elles sont des tentatives d'incarnation des doctrines d'Ibsen, des *homunculi* nés non pas par procréation naturelle, mais par la magie noire du poète. C'est ce que doit reconnaître lui-même, quoique à contre-cœur et avec réserve, un de ses panégyristes les plus turbulents, M. Auguste Ehrhard [1]. Sans doute, Ibsen se donne beaucoup de mal pour farder artificiellement d'un semblant de vie les poupées parlantes destinées à lui servir de porte-paroles. Il leur applique toutes sortes de petites particularités dans le but de leur donner une physionomie personnelle. Mais ce : « Hein? » idiot de Tesman constamment répété [2] (*Hedda Gabler*), ce « Sacrebleu! » et ce grignotement de pâtisseries de

1. Auguste Ehrhard, professeur à la Faculté des lettres de Clermont-Ferrand, *Henrik Ibsen et le théâtre contemporain*. Paris, 1892, p. 233 : « En général on peut diviser les personnages d'Ibsen en deux catégories, ceux où domine l'élément moral, la vie de l'âme, et ceux où la bête l'emporte. Les premiers sont pour la plupart les porte-paroles qui soutiennent les théories chères au poète... (Ils) ont leur origine première dans le cerveau du poète... A ceux-là, c'est lui qui donne la vie ».

2. « Comment! Te voici là! De si bonne heure! Hein?... Allons! Tu es au moins rentrée chez toi sans encombre? Hein?... Mais ôte donc ton chapeau, tante. Allons! Je vais te dénouer les brides. Hein?... Ainsi, pas d'amélioration dans l'état de tante Rina? Hein? », etc.

(*Hedda Gabler*, p. 28, 30, 31).

Nora [1], cette façon de « fumer dans la grande pipe en écume de mer » et de boire du champagne, d'Oswald Alving (*Les Revenants*), n'empêchent pas l'observateur attentif de voir que ce sont des automates. En dépit des trucs du poète, on aperçoit derrière le vernis incarnat des figures les charnières d'articulation, et l'on entend, derrière les sons du phonographe caché à leur intérieur, le bruit des roues de la mécanique.

J'ai cherché à être équitable envers les grandes facultés poétiques d'Ibsen, et je pourrai reconnaître celles-ci quelques fois encore au cours de cette enquête. Mais est-ce son talent seulement ou surtout qui lui a acquis ses admirateurs dans tous les pays? Son cortège de joueurs de fifre et de cornemuse l'estime-t-il pour ses scènes émotionnelles avec simplicité et pour ses figures accessoires vraies? Non. C'est tout autre chose qu'ils louent en lui. Ils découvrent dans ses pièces des tableaux de vie de la plus grande vérité, l'emploi poétique le plus heureux des méthodes scientifiques, la clarté et la netteté d'idées, un amour de la liberté farouchement révolutionnaire et une modernité grosse d'avenir. Ces affirmations, nous allons les examiner l'une après l'autre et voir si elles peuvent s'appuyer sur

1. Nora. — Me voilà démesurément heureuse. Il n'y a qu'une chose au monde dont j'ai encore une folle envie...

Rank. — Voyons! Qu'est-ce que c'est?

Nora. — C'est quelque chose que j'aurais une envie folle de dire devant Forvald...

Rank. — Et pourquoi ne la diriez-vous pas?...

Nora. — Je n'ose pas, c'est trop laid...

Rank. — En effet, dans ce cas, il vaut mieux s'en abstenir; mais à nous vous pourriez... Qu'avez-vous si follement envie de dire devant Helmer?...

Nora. — J'ai une si folle envie de dire : Sacrebleu!

(*Maison de poupée*, p. 179, 180).

les œuvres d'Ibsen ou si elles sont simplement des phrases arbitraires et indémontrables de hâbleurs esthétiques.

Ainsi donc, on prétend qu'Ibsen est avant tout exemplairement vrai. Il est même devenu le grand modèle du « réalisme ». En réalité, cependant, nul poète, depuis Alexandre Dumas père, l'auteur des *Trois Mousquetaires* et de *Monte Cristo*, n'a probablement amoncelé dans ses œuvres un aussi grand nombre d'invraisemblances ahurissantes que l'a fait Ibsen. (Je dis : invraisemblances, parce que je n'ose pas dire : impossibilités ; car tout est possible après tout, comme exploit inouï de quelque fou ou comme effet extraordinaire d'un hasard unique). Est-il imaginable que (dans *Les Revenants*) le menuisier Engstrand voulant ouvrir à l'usage des marins une auberge à femmes, engage justement sa propre fille à entrer comme odalisque dans son « établissement », — cette fille qui lui rappelle qu'elle a été « élevée chez Mme Alving, la veuve d'un chambellan », qu'elle a été traitée là « presque en enfant de la maison »? (P. 24). Non pas que je suppose à Engstrand des scrupules moraux. Mais un individu de cet acabit sait qu'une femme ne suffit pas pour sa maison ; et puisqu'il doit en engager d'autres, il ne s'adressera certainement pas d'abord à sa fille, qui a grandi dans une riche maison, au milieu d'habitudes de vie supérieures, et qui se rend très bien compte qu'elle n'a pas besoin de devenir d'emblée une fille à matelots, si elle veut mener une vie de plaisir. Est-iladmissible que, dans la même pièce, le pasteur Manders, un ecclésiastique classiquement cultivé de la Norvège actuelle, pays qui possède de florissantes compagnies d'assurances, des banques,

des chemins de fer, de grands journaux, etc., dissuade Mme Alving d'assurer contre l'incendie l'asile qu'elle vient de fonder? « Pour mon propre compte, dit-il, je ne verrais aucun inconvénient à nous garantir contre toutes les éventualités... J'entends (par des opinions autorisées) les gens qui occupent une position assez indépendante et assez influente, pour qu'on ne puisse pas facilement négliger leur manière de voir... On serait tout disposé à croire que ni vous, ni moi, nous n'avons confiance dans les décrets de la Providence » (P. 42, 43). Ibsen veut-il réellement faire croire à quelqu'un qu'il y a en Norvège des personnes qui professent des scrupules religieux à l'égard d'une assurance contre l'incendie? Cette idée saugrenue ne lui est venue que parce qu'il veut faire brûler et définitivement anéantir l'asile; dans ce but, Mme Alving ne devait pas être assurée, et l'auteur a cru devoir motiver l'omission d'assurance. Un poète qui introduit dans son œuvre, comme symbole et en quelque sorte comme personnage agissant, un incendie, — car celui-ci a la tâche dramatique d'anéantir la légende mensongère de la charité du défunt pécheur Alving, — devait aussi avoir le courage de laisser inexpliquée une omission d'assurance, si étrange que soit celle-ci. Oswald Alving raconte à sa mère (même pièce, P. 99) qu'un médecin parisien qui l'a examiné lui a dit qu'il « était atteint d'un ramollissement du cerveau ». Or, je demande à tous les médecins des deux mondes s'ils ont jamais dit directement à un malade : « Vous avez un ramollissement du cerveau ». On révèle peut-être la chose à la famille, mais au malade, jamais, — tout d'abord parce que, si le diagnostic est exact, le patient ne comprendrait

pas cette remarque et ne serait certainement plus en état d'aller seul chez le médecin. Mais pour un autre motif encore, le mot est impossible. La maladie dont il pourrait, à la rigueur, s'agir chez Oswald, n'est pas un ramollissement, mais un durcissement, une sclérose de l'encéphale.

Dans *Maison de poupée*, Helmer, un homme qui nous est présenté, sans doute, comme un peu sensuel, mais comme une banale nature prosaïque, terre-à-terre, pratique, dit à sa femme Nora : « C'est l'alouette qui gazouille?... C'est l'écureuil qui remue?... Le petit étourneau a-t-il de nouveau trouvé moyen de dépenser son argent?... Allons, allons, l'alouette ne doit pas traîner l'aile... Comment s'appelle l'oiseau qui gaspille sans cesse?... L'étourneau est gentil, mais il lui faut tant d'argent... Et je te veux absolument telle que tu es, mon alouette chérie » (P. 152-157). C'est ainsi que parle à sa femme, mère de trois enfants, au bout de huit ans de mariage, un mari qui est directeur de banque et avocat, et cela, non dans un moment d'exaltation amoureuse, mais en plein jour ordinaire, dans une scène interminable destinée à nous donner une idée du ton qui règne habituellement dans cet « intérieur de poupée »! Je serais curieux de savoir ce que mes lecteurs et mes lectrices mariés au moins depuis huit ans pensent de cet échantillon du « réalisme » d'Ibsen.

Dans *Les Soutiens de la société*, tous les personnages parlent de la « société ». « Il faut que tu y ailles et que tu défendes la société, beau-frère », dit Mlle Lona Hessel « sérieuse » (P. 79). « Si vous me dénoncez, dit de son côté Bernick, vous me perdez et vous compromettez en

une personne le riche et bel avenir de la société même, à laquelle vous appartenez par droit de naissance » (P. 93). Et un peu plus loin : « Avec le nom sans tache dont je jouis, je puis accepter courageusement cette responsabilité et dire à mes concitoyens : Voilà ce que j'ai hasardé dans l'intérêt général... N'est-ce pas la société elle-même qui nous contraint à cela? » (P. 93-95). Les gens qui parlent ainsi sont un grand industriel qui est consul, et une institutrice qui a vécu longtemps en Amérique et possède un horizon étendu. Le mot « société », employé de cette façon, peut-il avoir, dans la bouche de gens cultivés, un autre sens que celui d' « édifice social »? Eh bien! les personnages de la pièce se serviraient, comme la chose est sans cesse expressément répétée, du mot « société » pour désigner une coterie de gens aisés d'une petite plage norvégienne, c'est-à-dire de quelque six ou huit familles. Ibsen fait accroire aux lecteurs de sa pièce qu'il sera question des soutiens de l'édifice social, et l'on est tout étonné de constater qu'il ne s'agit que des soutiens d'une imperceptible poignée de philistins d'un Landerneau du Nord.

Les docks de l'armateur Bernick renferment un bateau américain, l' « Indian Girl », qui a besoin de réparations. Sa cale est complètement pourrie. Il sombrera sûrement, s'il l'envoie en mer. Or, Bernick exige que cela ait lieu dans deux jours. Son contremaître Aune déclare la chose impossible. Alors Bernick menace Aune de le renvoyer, et celui-ci cède, promettant que l' « Indian Girl » sera prête le surlendemain. Bernick sait qu'il envoie à une mort certaine les dix-huit hommes qui forment l'équipage du bateau. Et pourquoi commet-il cet assassinat en masse?

Il s'explique ainsi à ce sujet : « J'ai mes raisons pour être pressé. Avez-vous lu les journaux de ce matin?... Alors vous devez savoir que l'équipage américain a encore fait des siennes. Ces individus mettent toute la ville sens dessus dessous. Toutes les nuits il y a des rixes dans les auberges, dans les rues; sans compter les autre scandales, que je passe... Et qui rend-on responsable de ces désordres? Moi! Oui, moi! On met tout sur mon dos. Les écrivailleurs des journaux me reprochent de m'être uniquement occupé du « Palmier ». Et moi, dont la mission est de donner l'exemple à mes concitoyens, je dois me laisser dire ces choses-là en face! Je ne veux pas le supporter plus longtemps, car je n'ai pas mérité que l'on déshonore ainsi mon nom... Actuellement non; mais c'est que, précisément aujourd'hui, j'ai plus besoin que jamais de l'estime et de la sympathie générales. J'ai une grosse entreprise en vue, vous avez dû en entendre parler; et si des gens mal intentionnés ébranlaient mon crédit, il pourrait en survenir de très grandes difficultés. C'est à cause de cela que je veux mettre fin à tous ces bruits calomnieux et que j'ai fixé la date d'après-demain » (P. 45). Ce mince motif pour l'assassinat froidement projeté de dix-huit hommes est tellement absurde, que même M. Aug. Ehrhard, qui admire tout dans Ibsen, n'ose pas le défendre et remarque timidement que l'auteur n'explique pas très bien pourquoi le souci qu'a Bernick de sa réputation exige qu'un bateau qu'il n'a pas eu le temps de faire réparer à fond, prenne la mer [1].

En tête d'une délégation envoyée à Bernick par ses con-

1. Auguste Ehrhard, *op. cit.*, p. 270.

citoyens, qui veulent le remercier de la création d'un chemin de fer, le pasteur Rorlund lui adresse une allocution où se trouvent des endroits comme ceux-ci : « Depuis longtemps déjà nous voulions vous offrir nos actions de grâce pour le solide appui moral que vous prêtez à notre société, si j'ose m'exprimer ainsi. Aujourd'hui nous rendons hommage d'abord au citoyen dévoué, infatigable, désintéressé et clairvoyant, qui a pris l'initiative d'une entreprise dont les brillantes apparences permettent de croire qu'elle contribuera pour une large part au bien-être matériel et moral de notre société... Vous êtes, au sens absolu du mot, la pierre angulaire de notre société. Et c'est précisément le désintéressement dont toute votre vie a porté le sceau, qui a produit des résultats si satisfaisants, surtout en ces dernières années. A l'heure actuelle vous êtes sur le point de nous donner, — je n'hésite pas à prononcer ce mot prosaïque, — un chemin de fer... Vous ne repousserez pas cependant un modeste témoignage de la reconnaissance de vos concitoyens, à cette heure solennelle où, d'après les hommes pratiques, commence une ère nouvelle » (P. 134-136). Je n'ai interrompu ni par une remarque, ni par un point d'exclamation, ce galimatias inouï. Il doit agir par lui-même sur les lecteurs. Si ce radotage apparaissait dans une parodie burlesque, elle ne serait pas suffisamment gaie, mais du moins à peu près acceptable. Or, elle a la prétention d'être « réaliste »! Ibsen nous demande de croire sur sa parole que le pasteur Rorlund a, sans être ivre, parlé sur ce ton! Jamais auteur n'a, pensons-nous, porté défi plus offensant au bon sens de ses lecteurs.

Il est question, dans *Un Ennemi du peuple*, d'un établissement thermal assez peu compréhensible qui serait à la fois une source à boire, un bain d'eaux minérales et un bain de mer. Le médecin de l'établissement, le Dr Stockmann, a découvert que la source est polluée de germes de la fièvre typhoïde, et il demande que l'eau soit prise plus haut dans les montagnes, à un endroit où elle n'est pas contaminée par les déjections humaines. Il insiste avec la plus grande énergie sur ce point que, faute de cette précaution, une épidémie mortelle éclaterait parmi les baigneurs. Et à cela, le préfet de la ville, le propre frère du docteur, lui répondrait (P. 201) : « La conduite d'eau qui alimente l'établissement est construite une fois pour toutes; c'est un fait accompli, et qui doit par conséquent être traité comme tel. Mais, sans doute, la direction des bains ne se refusera probablement pas, en temps opportun, à examiner ton rapport et à voir s'il serait possible d'améliorer la situation moyennant de légers sacrifices ». Il s'agit d'un endroit qui, comme Ibsen l'explique en insistant, a mis tout son avenir dans le développement de son jeune établissement thermal; l'endroit est situé en Norvège, dans un petit pays où tout le monde se connaît et où tout le monde est au courant de chaque cas de maladie et de mort. Et le préfet acceptera qu'un assez grand nombre de baigneurs soient atteints dans son pays de la fièvre typhoïde, quand on l'informe à temps que ce sera certainement le cas, si la canalisation de la source n'est pas déplacée! Sans avoir de l'intelligence des officiers municipaux en général une opinion exagérée, j'affirme néanmoins qu'il n'y a pas en Europe, à la tête de

n'importe quelle administration locale, un idiot tel que celui dépeint par Ibsen.

Tesman, d'*Hedda Gabler*, attend qu'un volume publié par lui sur « l'industrie domestique dans le Brabant au moyen âge », lui fasse obtenir une chaire de professeur à l'Université. Mais il a un compétiteur redoutable dans Eylert Lœvborg, qui a publié un livre « sur la marche générale de la civilisation ». Déjà cette œuvre a fait « grande sensation », mais la suite doit la dépasser de beaucoup. Celle-ci traite de « l'avenir ». « Mais, grand Dieu!, lui objecte-t-on, nous n'en savons absolument rien. — N'importe! Il y a plusieurs choses à dire à ce sujet... Il y a deux parties. La première traite des puissances civilisatrices de l'avenir. La seconde — celle-ci — de la marche future de la civilisation » (P. 122). Qu'il ne s'agisse pas le moins du monde de science, mais de simple prophétie, c'est ce qui est expressément souligné. « Tu crois qu'un tel ouvrage est impossible à refaire? Qu'on ne peut pas l'écrire deux fois? — Non... Car l'inspiration, tu sais... » (P. 187). On connaît, ne fût-ce que par des œuvres populaires sur l'histoire des mœurs, comme le *Démocrite* de Karl-Julius Weber, les questions étranges dont les casuistes du moyen âge avaient coutume de s'occuper. Mais que, dans notre siècle, des travaux du genre de ceux de Tesman et de Lœvborg aient mené leurs auteurs, dans n'importe quelle Faculté des deux mondes, à une chaire de professeur ou seulement au grade de « privat-docent », c'est là une invention enfantine qui fera rire tous ceux qui connaissent les milieux universitaires.

Dans *La Dame de la mer*, le mystérieux marin revient

trouver son ancienne fiancée, mariée depuis plusieurs années au Dr Wangel, et lui demande de le suivre, puisque, en réalité, elle lui appartient. L'époux assiste à la scène. Il démontre à l'étranger qu'il a tort de vouloir enlever Ellida. Il lui représente qu'il serait préférable de s'adresser, dans la conversation, à lui, mari, et non à sa femme. Il le reprend doucement de ce qu'il tutoie Ellida et l'appelle par son prénom : « C'est une familiarité qui n'est pas d'usage chez nous, monsieur ». La scène (P. 78-83) est d'un indicible comique et mériterait d'être reproduite en entier. Bornons-nous à en citer la conclusion.

L'ÉTRANGER. — Demain soir je reviendrai. Tu m'attendras ici, dans le jardin, parce que je préfère régler cette affaire avec toi seule, comprends-tu?

ELLIDA (*bas et tremblante*). — Wangel, entends-tu?

WANGEL. — Sois tranquille. Nous saurons bien l'empêcher de revenir.

L'ÉTRANGER. — Au revoir, Ellida, à demain soir!

ELLIDA (*suppliante*). — Non, non, ne venez pas demain soir. Ne revenez pas!

L'ÉTRANGER. — Et alors, si tu es disposée à venir avec moi sur la mer —

ELLIDA. — Ne me regardez pas ainsi.

L'ÉTRANGER. — A tout hasard tiens-toi prête à partir.

WANGEL. — Ellida, rentre dans la maison.

Et Wangel est dépeint par Ibsen non comme un vieillard mis sous tutelle et ramolli, mais comme un homme dans la force de l'âge et en pleine possession de ses facultés!

Toutes ces insanités, cependant, sont de beaucoup surpassées par la scène de *Rosmersholm* où Rébecca confesse

au brave Rosmer qu'elle a été dévorée d'ardents désirs sensuels à son égard (P. 308, 309).

Rosmer. — Qu'as-tu senti? Parle de façon à ce que je puisse te comprendre.

Rébecca. — J'ai senti un désir, un élan sauvage invincible. Ah! Rosmer!

Rosmer. — Un élan? Rébecca! vers...

Rébecca. — Vers toi!

Rosmer (*faisant un mouvement pour se lever*). — Qu'est-ce que cela veut dire? (Imbécile!)

Rébecca (*le retenant*). — Reste là, mon ami. Je n'ai pas fini.

Rosmer. — Et tu dis — que tu m'as aimé — de cette façon.

Rébecca. — Je croyais alors que cela s'appelait aimer — alors. Cela me semblait de l'amour, mais ce n'en était pas, je le répète : c'était un désir sauvage, indomptable... Elle s'est abattue sur moi (cette passion) comme une tempête sur la mer, comme une de ces tourmentes d'hiver qui sévissent là-haut, dans le Nord. Elles passent, comprends-tu, et vous enlèvent, vous emportent avec elles. On n'y résiste pas.

Rosmer, l'objet de cette ardeur, est âgé de quarante-trois ans et a été pasteur. La chose est un peu drôle, mais pas impossible, car des érotomanes peuvent aimer toute espèce de choses, même des bottes [1]. Ce qui est inimaginable, c'est la façon dont la nymphomane s'y prend pour satisfaire son « désir sauvage, invincible », cette « tempête sur la mer » qui « vous enlève, vous emporte avec elle ». Elle est devenue l'amie de la femme de Rosmer, atteinte

1. Dr R. von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis, avec examen spécial de la sexualité contraire.* Étude clinico-légale, 3e édition augmentee et revue. Stuttgart, 1888. Voir (p. 120) l'observation relative au jeune aristocrate que « l'idée de ses bottes » excitait érotiquement. Je cite ce cas seulement, mais il me serait facile de relever par douzaines des cas où des bonnets de nuit, des clous de souliers, des tabliers blancs, une tête ridée de vieille femme, etc., ont excité au plus haut degré la sensualité.

d'une maladie mentale, elle l'a torturée pendant dix-huit mois en lui démontrant que Rosmer est malheureux parce qu'elle n'a pas d'enfants, qu'il l'aime, elle, la nymphomane, mais se fait violence tant que sa femme vit, et, par ce poison patiemment et sans cesse versé dans son âme, elle l'a heureusement poussée au suicide. Au bout d'un an et demi! Pour apaiser son « désir sauvage, invincible »! C'est exactement comme si un individu que la faim a rendu fou imaginait, pour la calmer, un plan profond lui permettant d'attraper par captation d'héritage un morceau de champ, d'y faire pousser du froment, de faire moudre celui-ci, et de se cuire ensuite du pain magnifique qu'il sera si délicieux de dévorer! Que le lecteur juge lui-même si c'est là la façon dont les affamés ou les femmes nymphomanes, sur lesquelles la passion s'abat « comme une tempête sur la mer », ont coutume de se comporter pour satisfaire leurs instincts!

Telles sont les représentations que ce « réaliste » se fait de la réalité du monde. Quelques-unes de ses élucubrations enfantines ou absurdes sont de petits détails accessoires, et un ami bienveillant, doué de quelque expérience de la vie et de quelque bon sens, aurait pu facilement le détourner, par des conseils à la portée de tout le monde, de se rendre ridicule. Mais d'autres de ses inventions touchent au fond le plus intime de ses créations, dont elles font des billevesées grotesques. Dans *Les Soutiens de la société*, Bernick, l'homme qui projette tranquillement l'assassinat de dix-huit matelots pour maintenir son renom de constructeur capable (on peut remarquer, en passant, l'absurdité de ce moyen pour atteindre pareil

but), confesse tout d'un coup à ses concitoyens, sans y être contraint en rien, uniquement sur le conseil de Mlle Hessel, qu'il a été un gredin et un criminel. Dans *Maison de poupée*, la femme qui vient de jouer si tendrement, il n'y a qu'un instant, avec ses enfants, quitte brusquement sa famille sans même consacrer une pensée à ces enfants [1]. Dans *Rosmersholm*, on veut nous faire croire que la nymphomane Rébecca, en rapports constants avec l'objet de sa flamme, est devenue chaste et vertueuse, etc. Beaucoup des figures principales d'Ibsen offrent ce genre de métamorphoses impossibles et incompréhensibles, de telle sorte qu'elles ont l'air de figures qui, par suite d'une méprise de l'ouvrier, auraient été composées et collées ensemble à l'aide de deux moitiés ne se rapportant pas l'une à l'autre.

Après le « vérisme » d'Ibsen, examinons le caractère « scientifique » de son œuvre. Il rappelle la civilisation des nègres de Libéria. La constitution et les lois de cette république de l'Afrique occidentale sont à peu près les mêmes que celles des États-Unis de l'Amérique du Nord, et, sur le papier, ont l'air très respectables. Mais lorsqu'on vit à Libéria, on reconnaît bien vite que les républicains noirs sont des sauvages qui n'ont aucune idée des institutions politiques existant chez eux de nom, du

1. Helmer. — Abandonner ton foyer, ton mari, tes enfants! Tu ne songes pas à ce qu'on en dira?

Nora. — Je ne puis pas m'arrêter à cela. Je sais seulement que, pour moi, c'est indispensable...

Helmer. — Tes devoirs envers... tes enfants?

Nora. — J'en ai d'autres tout aussi sacrés... Les devoirs envers moi-même.

(*Maison de poupée*, p. 272).

droit théoriquement en usage chez eux, etc. Ibsen se donne volontiers l'apparence de se placer sur le terrain de la science et de mettre à profit ses derniers résultats. Dans ses pièces on cite Darwin. Il a évidemment feuilleté, quoique d'une main distraite, des livres consacrés à la question de l'hérédité, et il s'est fait raconter quelque chose sur certaines matières médicales. Mais les quelques pauvres formules grotesquement mal comprises qui sont restées dans sa mémoire, il les emploie de la même façon que mon nègre de Libéria, donné en exemple, emploie les respectables faux cols en papier et les chapeaux à haute forme de l'Europe. L'homme du métier ne peut jamais conserver son sérieux, quand Ibsen étale ses connaissances scientifiques et médicales.

L'hérédité est le dada qu'il enfourche dans chacune de ses pièces. Il n'y a pas un seul trait de ses personnages, pas un détail des caractères, pas une maladie, qu'il ne ramène à l'hérédité. Le Dr Rank (*Maison de poupée*) doit expier dans « son épine dorsale, la pauvre innocente,... la joyeuse vie qu'a menée son père quand il était lieutenant » (P. 217). Helmer expose à Nora qu' « une atmosphère de mensonge apporte une contagion et des principes malsains dans toute une vie de famille. Chaque fois que les enfants respirent, ils absorbent des germes de mal... Presque tous les gens dépravés de bonne heure ont eu des mères menteuses... Cela provient le plus fréquemment des mères; mais le père agit naturellement dans le même sens » (P. 199). Et, P. 262 : « Avec la légèreté de principes de ton père... et ces principes, tu en as hérité. Absence de religion, absence de morale, absence de tout

sentiment de devoir ». Oswald (*Les Revenants*) a appris de l'étonnant médecin parisien qui lui a dit qu'il était ramolli, que son mal était un héritage de son père [1]. Régine, la fille naturelle de feu Alving, tient complètement de sa mère. « Régine. Ainsi, ma mère en était une... — Mme Alving. Ta mère avait beaucoup de bonnes qualités, Régine. — Régine. Oui, mais c'en était une quand même. Oh! je l'ai bien pensé quelquefois... Une fille pauvre doit employer sa jeunesse... Et moi aussi, madame, j'en possède, de la joie de vivre. — Mme Alving. Hélas, oui! Mais ne va pas te perdre, Régine. — Régine. Bah! Si je me perds, c'est que c'est inévitable. Si Oswald ressemble à son père, je dois ressembler à ma mère, j'imagine » (P. 126). La nymphomanie de Rébecca, dans *Rosmersholm*, s'explique par ce fait qu'elle est la fille naturelle d'une Lapone de mœurs douteuses. « J'estime que, pour expliquer toute votre conduite, il faut remonter jusqu'à votre origine », lui dit le recteur Kroll (P. 287). Rosmer ne rit jamais, parce qu' « il en est ainsi dans sa famille ». Il est « le descendant des hommes qui nous regardent ici », ajoute le recteur en montrant du geste les portraits des ancêtres de Rosmer. Il « tient à sa race par de fortes racines » (P. 286). Hilde, la belle-fille de « la dame de la mer », dit, dans la pièce qui porte ce titre (P. 44) : « Je ne serais pas étonnée qu'un beau jour elle

1. « Il finit par me dire : Il y a en vous depuis votre naissance quelque chose de *vermoulu*; c'est l'expression française dont il s'est servi... Je ne comprenais pas, en sorte que je le priai de s'expliquer plus clairement. Il dit alors, le vieux cynique : Les péchés des pères retombent sur les enfants » (P. 99). Et plus loin (P. 132) : « Cette maladie qui m'est échue en héritage, elle est... (*Il pose le doigt sur son front et ajoute tout bas*), elle est là dedans ».

devînt folle.... Sa mère aussi était folle. En tout cas elle est morte folle ». Presque chaque personnage du *Canard sauvage* a son coup de marteau héréditaire. Grégoire Werlé, l'imbécile méchant, qui regarde et présente sa rage de potiner comme un besoin de vérité, tient ce travers de sa mère [1]. La petite Hedwige devient aveugle, comme son père, le vieux Werlé [2]. Déjà, dans les premiers drames philosophiques, revient constamment ce même motif. Brand et Peer Gynt tiennent de leurs mères, le premier son entêtement, le second son imagination mobile et excessive. Ibsen a visiblement lu le livre fondamental de Lucas sur l'hérédité, et il y a puisé sans critique. Il est vrai que Lucas croit à la transmission héréditaire de vues et de sentiments même très compliqués, se référant à des faits très particuliers, tels, par exemple, que l'horreur pour les médecins [3], et que la transmission héréditaire de certaines déviations morbides de la norme, par exemple l'apparition de la cécité à un âge

1. *Le Canard sauvage* : Grégoire. — Et puis,... si je dois supporter la vie, il faut que je cherche un remède pour ma conscience malade. Werlé. — Elle ne guérira jamais. Tu as la conscience attaquée depuis ton enfance. Tu as hérité cela de ta mère, Grégoire : le seul héritage qu'elle t'ait laissé (P. 111). (P. 113) : Relling. — Mais, que diable,... tu ne vois donc pas que cet individu est toqué, timbré, fou ! Gina. — Tu vois bien. Sa mère aussi avait des crises qui lui tournaient le physique de temps en temps ».

2. *Le Canard sauvage* : Hjalmar. — Elle est en danger de perdre la vue. Grégoire. — Menacée d'être aveugle! Hjalmar. — ...Nous sommes avertis par le médecin; c'est irrémissible. Grégoire. — D'où cela lui vient-il? Hjalmar (*avec un soupir*). — C'est probablement héréditaire (P. 61). (P. 134) : Mme Sœrby. — Il (Werlé) est à la veille d'être aveugle. Hjalmar (*tressaillant*). — A la veille d'être aveugle? C'est singulier. Aveugle, lui aussi? »

3. Dr Prosper Lucas, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, etc. (Le titre a encore sept lignes!) (Paris, 1847, 2 volumes), t. I, p. 250. (Montaigne, paraît-il, avait cette horreur héréditaire pour les médecins).

déterminé, ne fait pour lui aucun doute [1]. Lucas, dont les mérites ne doivent pas être niés, n'a pas suffisamment distingué entre ce que l'individu reçoit matériellement à son origine de ses parents, et ce qui lui est suggéré plus tard par l'éducation de famille et l'exemple, par la continuation d'existence dans les mêmes conditions que ses parents, etc. Ibsen est le vrai « homme d'un seul livre ». Il s'en tient à son Lucas. S'il avait lu Weismann [2] et surtout Galton [3], il saurait que rien n'est plus obscur, que rien n'est plus capricieux en apparence, que la marche de l'hérédité. Car l'individu est le résultat, — Galton dit : la moyenne arithmétique, — de trois quantités différentes : son père, sa mère, et l'espèce entière, représentée par la double série, remontant aux premiers commencements de toute vie terrestre, des ancêtres paternels et maternels. Cette troisième quantité est l'inconnu, l'X du problème. Des retours à des ancêtres éloignés peuvent rendre l'individu absolument dissemblable à ses parents, et les influences de l'espèce dépassent tellement, en règle générale, celles des procréateurs directs, que des enfants qui sont la copie exacte de leur père ou de leur mère, surtout sous le rapport des manifestations les plus compliquées de la personnalité, du caractère, des aptitudes et des penchants, constituent de très grandes raretés. Mais Ibsen ne tient nullement à justifier sérieuse-

1. Dr Prosper Lucas, *op. cit.*, t. I, p. 391-420 : De l'hérédité des modes sensitifs de la vue. Il enregistre (p. 400) l'histoire d'une famille dans laquelle la mère devint aveugle à vingt et un ans, ses enfants à seize et dix-sept ans, etc.

2. Auguste Weismann, *Sur la transmission héréditaire*. Iéna, 1883.

3. Fr. Galton, *Natural Inheritance*. Londres, 1888.

ment, scientifiquement, ses idées sur l'hérédité. Comme nous le verrons plus loin, ces idées ont leur racine dans son mysticisme; l'œuvre de Lucas n'a été pour lui qu'une trouvaille heureuse dont il s'est emparé avec joie, parce qu'elle lui offrait la possibilité de draper d'un mantelet scientifique son obsession mystique.

Une chose des plus réjouissantes, ce sont ses excursions sur le terrain médical, qu'il ne se refuse dans presque aucune de ses pièces. Le pasteur Rorlund, des *Soutiens de la société*, vante les dames de son entourage comme des espèces de « sœurs de charité qui préparent de la charpie » (P. 7). Faire de la charpie! Dans le siècle de l'antisepsie et de l'asepsie! Ibsen n'a qu'à s'aviser d'entrer, avec sa charpie, dans n'importe quelle salle de chirurgie : il sera étonné de l'accueil qu'on lui fera, à lui et à sa charpie! Le Dr Stockmann, d'*Un Ennemi du peuple*, soutient (P. 176) qu'une eau pleine de « millions de bacilles » est extrêmement nuisible à la santé, lorsqu'on s'y baigne. Les bacilles dont il peut seulement s'agir, comme cela ressort de toute la pièce, sont les bacilles typhiques d'Eberth. Il peut être exact que l'on gagne le bouton de Biskra et peut-être aussi le béribéri en se baignant dans des eaux contaminées; mais le Dr Stockmann et Ibsen citeraient difficilement un seul cas où quelqu'un aurait attrapé la fièvre typhoïde en se baignant dans de l'eau peuplée de bacilles. Un voyage à l'étranger, est-il dit dans *Maison de poupée*, devait sauver la vie de Helmer (P. 192). Cela peut être vrai pour un Européen qui se trouve aux tropiques ou pour quelqu'un qui habite une contrée à fièvre paludéenne; mais il n'y a pas en Norvège

de maladie aiguë dans laquelle « un voyage à l'étranger » doive « sauver la vie » de quelqu'un. On lit plus loin, dans la même pièce, ces paroles du Dr Rank : « Ces jours-ci, j'ai entrepris l'examen général de mon état intérieur. C'est la banqueroute. Avant un mois, peut-être, je pourrirai au cimetière... Il ne me reste plus qu'un seul examen. Sitôt que je l'aurai fait, je saurai à peu près quand le dénouement commencera » (P. 216). Le Dr Rank souffre, d'après sa propre déclaration, d'une maladie de la moelle épinière (il parle d' « épine dorsale », mais ne le reprenons pas trop sévèrement pour cette fausse expression); Ibsen pense évidemment à un tabes. Or, il n'y a dans cette maladie absolument aucun signe qui puisse permettre de prédire avec certitude la mort quelques semaines auparavant; il n'y a non plus aucun « examen interne » auquel pourrait procéder sur lui-même le malade, s'il est médecin, pour se renseigner « quand le dénouement commencera », et il n'y a aucune forme de tabes qui permette au malade un mois avant sa mort (mort non accidentelle, mais déterminée par la maladie), d'assister à un bal, d'y boire beaucoup de vin de Champagne, et de prendre ensuite, en termes touchants, congé de ses amis. Aussi innocemment enfantin que le tableau clinique de Rank est celui de la maladie d'Oswald Alving (*Les Revenants*). Après tout ce qui a été dit dans la pièce du mal qu'Oswald a hérité de son père, il ne peut s'agir que de deux diagnostics : syphilis héréditaire tardive ou démence paralytique. Il n'y a pas à songer à la première maladie, car Oswald est dépeint comme un modèle de force et de santé viriles (Mme Alving. — J'en sais un

qui a échappé corps et âme à la corruption. Regardez-le plutôt, pasteur » (P. 49). Et s'il peut arriver dans des cas tout à fait exceptionnels, excessivement rares, que le mal ne se soit pas manifesté longtemps après que la victime ait atteint sa vingtième année, le malade présente cependant déjà depuis sa première enfance certains phénomènes de dégénérescence qui ne permettent pas, même à l'amour aveugle et à l'orgueil d'une mère, de vanter son « corps », comme le fait Mme Alving. Quelques petits traits s'appliqueraient à la démence paralytique, comme, par exemple, l'excitation sensuelle d'Oswald, la naïve impudence avec laquelle il parle devant sa mère des amours de ses amis de Paris (P. 55), ou donne expression au plaisir que lui cause l'apparition « superbe » de Régine (P. 104), la légèreté avec laquelle il forge, au premier aspect de cette fille, des plans de mariage, etc. [1]. A côté toutefois de ces traits exacts, mais subordonnés, il en apparaît d'autres infiniment plus importants qui excluent absolument le diagnostic de « démence paralytique ». On ne trouve chez Oswald aucune trace de la folie des grandeurs qui, à la première phase de cette maladie, ne fait jamais défaut; il est anxieux et abattu, tandis que le paralytique général se sent tout à fait heureux et voit la vie complètement en rose, et il pressent et redoute l'explosion de la folie, ce que je n'ai jamais observé, pour ma part, chez le paralytique, ni n'ai trouvé indiqué par n'importe quel clinicien. Enfin, la démence se produit avec une soudaineté et un caractère

1. Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, p. 139. L'auteur cite ici, comme caractéristiques pour le premier stade de la paralysie générale, tous les traits en question : conversations libidineuses, sans-gêne dans les rapports avec l'autre sexe, projets de mariage.

complet que l'on constate uniquement dans la manie aiguë ; seulement, la description donnée d'Oswald dans la dernière scène, avec son immobilité, sa voix « sourde et atone », son mot une demi-douzaine de fois murmuré machinalement, idiotement : « le soleil! le soleil! », — cela ne répond à aucun degré au tableau de la manie aiguë.

Le poète, naturellement, n'a pas besoin de connaître la pathologie. Mais quand il prétend décrire la vie réelle, il doit être sincère. Il ne faut pas qu'il se vante d'exactitude et d'observation scientifiques, uniquement parce que celles-ci sont réclamées ou tout au moins préférées par l'époque. Plus ignorant en pathologie est le poète, plus ses tableaux cliniques donnent une preuve sûre de sa véracité. Comme il ne peut, en sa qualité de profane, les emprunter à son imagination en rattachant ensemble des expériences cliniques et des souvenirs de lectures, il est nécessaire qu'il ait vu de ses propres yeux chaque cas représenté, pour le présenter exactement. Shakespeare, lui non plus, n'était pas médecin : et, d'ailleurs, que savaient eux-mêmes les médecins de son temps! Et pourtant nous pouvons aujourd'hui encore diagnostiquer sans hésitation la démence sénile de Lear, la faiblesse de volonté par épuisement nerveux (aboulie neurasthénique) d'Hamlet, la manie aiguë à teinte érotique d'Ophélie, la mélancolie aux hallucinations de la vue de lady Macbeth. Pourquoi? Parce que Shakespeare introduisait dans ses créations des choses véritablement vues. Ibsen, au contraire, a librement inventé ses malades, et il n'est pas besoin de démontrer que cette méthode ne pouvait, entre les mains du profane, que fournir des résultats risibles.

A son imagination s'offre une situation touchante ou émouvante : celle d'un homme qui prévoit avec certitude sa mort prochaine inévitable et s'élève, après une lutte tragique contre son instinctif amour de la vie, jusqu'à la philosophie de renoncement des stoïciens, ou celle d'un jeune homme qui adjure sa mère de le tuer, quand se manifestera chez lui la folie qu'il attend avec effroi. Cette situation est invraisemblable; peut-être ne s'est-elle jamais présentée; en tout cas, Ibsen ne l'a jamais vue. Mais elle serait d'une grande beauté poétique, ferait un grand effet sur la scène, si elle se présentait. En conséquence, Ibsen fabrique tranquillement les maladies nouvelles inconnues d'un Dr Rank ou d'un Oswald Alving, dont la marche pourrait rendre possibles ces situations. Tel est le procédé du poète, dont ses admirateurs vantent le réalisme et l'observation exacte!

Sa clarté d'esprit, son amour de la liberté, sa modernité! Ceux qui ont lu les œuvres d'Ibsen avec attention et avec impartialité n'en croient pas leurs yeux, quand ils voient ces mots appliqués à lui. Nous allons donner immédiatement des preuves abondantes de la clarté de sa pensée. Son amour de la liberté, examiné de près, nous apparaîtra comme de l'anarchisme, et sa modernité consiste, au fond, en ceci que, dans ses pièces, on construit des chemins de fer (*Les Soutiens de la société*), qu'on y caquette de bacilles (*Un Ennemi du peuple*), qu'il y est question de banques (*Maison de poupée*), que les élections et les luttes de partis politiques y jouent un rôle (*L'Union des jeunes*, *Rosmersholm*), tout cela badigeonné extérieurement, sans rapports intimes avec les vraies forces

agissantes du poème. Cet homme « moderne », cet « apôtre de la liberté » se fait de la presse et de ses fonctions l'idée que s'en fait un garçon de bureau de la police, et il poursuit les journalistes de la haine, aujourd'hui comique, d'un flaireur de démagogues aux environs de 1830. Tous les journalistes qu'il présente, — et ils sont nombreux dans ses pièces, — Pierre Mortensgaard dans *Rosmersholm*, Hovstad et Billing dans *Un Ennemi du peuple*, Aslasken dans *L'Union des jeunes*, sont ou des bohêmes pochards, ou de pauvres crève-de-faim aux genoux vacillants, qui tremblent constamment à l'idée d'être rossés ou jetés à la porte, ou des drôles sans principes qui écrivent pour celui qui les paye. Il a de la question sociale une idée si claire, qu'il nous présente un contremaître se livrant à de sourdes menées parmi ses ouvriers et menaçant de la grève, parce que des machines vont être employées sur le chantier! (*Les Soutiens de la société*, P. 44). Il considère le peuple avec le beau mépris des grands propriétaires féodaux. Quand il le mentionne, c'est avec une raillerie mordante ou un dédain aristocratique des plus orgueilleux [1].

La plupart de ses vues n'appartiennent d'ailleurs à aucun temps, mais sont des émanations de sa bizarrerie personnelle; elles ne peuvent donc être ni modernes ni le contraire. Quant à celles qui sont moins baroques et ont leur racine dans une époque déterminable, elles ont poussé dans le cercle d'idées d'habitants d'un Landerneau

1. Rébecca (*à Brendel*). — Il faudra vous adresser à Pierre Mortensgaard. Brendel. — Pardon, madame, — quel est cet idiot? » (*Rosmersholm*, p. 215). Voir la plate parodie de la scène du forum du *Jules César* de Shakespeare dans *Un Ennemi du peuple* (4e acte), et la caractéristique de la « foule » dans *Brand* (5e acte).

du premier tiers de ce siècle. L'étiquette de « moderne » lui a été appliquée arbitrairement par Georges Brandès [1], une des apparitions littéraires les plus antipathiques du siècle. Brandès, un parasite de la gloire ou du renom des autres, a exercé toute sa vie le métier d'un « homme-orchestre » qui, mettant à la fois en branle, à l'aide de la tête, de la bouche, des mains, des coudes, des genoux et des pieds, dix instruments bruyants, exécute sa danse devant les poètes et les écrivains, et, son vacarme opéré, va faire sa quête parmi le public assourdi. Il s'est pressé assidûment contre chacun de ceux qui, depuis un quart de siècle, ont, pour une raison quelconque, attiré la foule, et il a débité sur leur compte des phrases de rhéteur et de sophiste, tant qu'il trouvait pour elles de l'écoulement. Orné de quelques plumes arrachées aux ailes altières du génie de Taine, la bouche pleine de Stuart Mill, dont il a entrevu l'étude *Sur la Liberté*, probablement sans la lire et certainement sans la comprendre, il s'introduisit auprès de la jeunesse scandinave, et, mésusant de la confiance de celle-ci obtenue par ces moyens, il a fait de son empoisonnement moral systématique la tâche de sa vie. Il lui prêcha l'évangile de la passion et embrouilla, avec un zèle et une opiniâtreté vraiment diaboliques, toutes ses notions, en donnant les noms les plus attrayants et les plus estimables aux choses abjectes et pitoyables qu'il lui vantait. On a toujours cru que c'est une faiblesse et une lâcheté de céder à ses instincts bas, condamnés par le jugement, au lieu de les combattre et de les étouffer. Si Brandès avait dit à la

1. Dans son livre intitulé : *Esprits modernes*. Francfort, 1888.

jeunesse à laquelle il parlait : « Renoncez à votre jugement! Sacrifiez le devoir à vos appétits! Laissez-vous maîtriser par vos sens! Que votre volonté et votre conscience soient comme une plume devant la tempête de vos convoitises! », — les meilleurs d'entre ses auditeurs auraient craché devant lui. Mais il leur dit : « Obéir à ses sens, c'est avoir du caractère. Celui qui se laisse guider par sa passion est une individualité. L'homme à la volonté forte méprise la discipline et le devoir et suit chaque caprice, chaque tentation, chaque désir de son ventre ou de ses autres organes »; et ces choses basses, ainsi présentées, n'avaient plus le caractère repoussant qui éveille la défiance et sert d'avertissement. Annoncés sous les noms de « liberté » et d' « autonomie morale », la débauche et le dérèglement trouvent facilement accès dans les meilleurs milieux, et la perversité, dont on se détournerait si elle apparaissait comme telle, semble aux esprits insuffisamment informés, lorsqu'on la déguise en modernité, attrayante et désirable. Il est compréhensible qu'un éducateur qui change la salle d'école en une taverne et en une maison de joie ait du succès et attire du monde. Il court, il est vrai, le danger d'être assommé par les parents, si ceux-ci viennent à apprendre ce qu'il enseigne à leurs enfants; mais les élèves ne se plaindront guère et n'auront garde de manquer aux leçons d'un aussi agréable professeur. C'est avec une méthode pareille que Georges Brandès s'acquitta de ses fonctions d'éducateur, et ceci explique qu'il ait pu obtenir sur la jeunesse de son pays une influence que ne lui auraient certainement pas acquise ses écrits vides d'idées, d'une prolixité sans fin.

Brandès découvrit dans Ibsen de la révolte contre la loi morale régnante, en même temps que la glorification des instincts bestiaux; il le célébra donc aussitôt à coups de trompette, en dépit de son étonnante physionomie arriérée de 1830, comme un « esprit moderne », et il recommanda ses œuvres, en clignant de l'œil, aux adolescents avides de savoir auxquels il sert de maître de plaisir. Mais ce « moderne », ce « réaliste » à l'observation « scientifique » exacte, est en réalité un mystique et un anarchiste égotiste. L'examen détaillé de ses particularités intellectuelles nous fera reconnaître, entre celles-ci et celles de Richard Wagner, une ressemblance qui ne doit pas nous surprendre, puisque les traits semblables sont précisément des stigmates de dégénérescence et sont, par cette raison, communs à beaucoup de dégénérés supérieurs, ou à tous.

Ibsen est fils d'un peuple rigoureusement religieux, et il a grandi dans une famille croyante. Les impressions d'enfance ont été décisives pour sa vie. Son penser n'a jamais pu effacer le pli théologique de son éducation première. Le catéchisme et la Bible sont devenus pour lui les bornes qu'il n'a jamais pu franchir. Ses phrases à résonance libre penseuse contre le christianisme officiel (*Brand*, *Rosmersholm*, etc.), son persiflage de la croyance réglée de pasteurs (le Manders des *Revenants*, le Rorlund des *Soutiens de la société*, le doyen de *Brand*), sont un écho de son maître intellectuel, le théosophe Sœren Kierkegaard (1815-1855), qui était zélateur d'un autre christianisme, il est vrai, que le christianisme ordonné par l'État et pourvu de décrets de nomination et d'appointements, mais néanmoins d'un christianisme sévère, exclusif,

réclamant l'homme tout entier. Peut-être Ibsen se regarde-t-il lui-même comme un libre penseur. C'est ce qu'a fait aussi Wagner. Mais que prouve cela? C'est qu'il ne voit pas clair dans sa propre pensée et dans sa propre manière de sentir. « C'est chose curieuse, dit Herbert Spencer, de voir combien généralement les hommes restent en fait attachés à des doctrines qu'ils ont rejetées de nom, gardant la substance après qu'ils ont abandonné la forme. En théologie, nous avons pour exemple Carlyle; étant étudiant, il croit abjurer la croyance de ses pères, mais il ne jette que l'écaille et il conserve le contenu; ses conceptions de l'univers et de l'homme, sa conduite prouvent qu'il est resté un des plus fervents calvinistes écossais [1] ». Si Spencer, lorsqu'il écrivait cela, avait connu Ibsen, il l'aurait peut-être cité comme second exemple. De même que Carlyle est toujours resté calviniste écossais, Ibsen est toujours resté protestant norvégien à la façon de Sœren Kiergegaard, c'est-à-dire protestant avec un violent mysticisme à la Jacob Bœhm, à la Swedenborg ou à la Pusey, qui trouve facilement un pont jusqu'au catholicisme d'une sainte Thérèse ou d'un Ruysbrœck l'Admirable.

Trois idées fondamentales du christianisme sont constamment présentes à son esprit, et autour d'elles pivote, comme autour d'autant d'axes, toute l'activité de son imagination poétique. Ces trois idées centrales, immuables, véritables obsessions qui surgissent de l'inconscient dans sa vie intellectuelle, sont le péché originel, la confession, et le sacrifice de soi-même ou la rédemption.

1. Herbert Spencer, *L'Individu contre l'État*. Traduit de l'anglais par J. Gerschel, 3e édition. Paris, 1892, p. 117.

Les caqueteurs esthétiques ont parlé du motif de l'hérédité, qui reparaît dans toutes les œuvres d'Ibsen avec une persistance qui ne peut échapper même à la plus faible attention, comme d'un motif scientifique moderne, comme d'un motif darwiniste. C'est en fait le péché originel de saint Augustin qui revient toujours, et il trahit sa nature théologique d'abord en ce qu'il apparaît à côté des deux autres motifs théologiques, la confession et la rédemption, et, ensuite, par la nature caractéristique de la transmission héréditaire. Nous avons vu plus haut, en effet, que ce dont héritent les personnages ibséniens, c'est toujours d'une maladie (cécité, ataxie locomotrice, démence), d'un vice (habitude du mensonge, légèreté, impudicité, obstination), ou d'une lacune (inaptitude à la gaieté), mais jamais d'une qualité, d'une particularité utile ou agréable. Or, on hérite de ce qui est bon et sain au moins aussi fréquemment que de ce qui est mauvais et morbide, — beaucoup plus fréquemment même, disent quelques observateurs. Si donc Ibsen avait réellement voulu montrer en activité la loi de la transmission héréditaire dans le sens de Darwin, il nous aurait au moins offert un exemple, un seul, de la transmission héréditaire de bonnes qualités. Mais on n'en rencontre pas un seul dans tous ses drames. Ce que ses personnages ont de bon leur vient on ne sait d'où; ils n'ont jamais hérité que du mal. La douce Hedwige, dans *Le Canard sauvage*, devient aveugle comme son père Werlé. Mais de qui tient-elle son imagination rêveuse et opulente et son cœur aimant et dévoué? Son père est un sec égoïste, et sa mère une ménagère débrouillarde pratique, entièrement terre-à-terre. Elle ne peut donc avoir

hérité ni de l'un ni de l'autre ses belles qualités. Elle ne leur doit que sa maladie d'yeux. L'hérédité est, chez Ibsen, uniquement une affliction, le châtiment des fautes des pères, et cette hérédité exclusive, la science ne la connaît pas; seule la théologie la connaît, et elle a nom : le péché originel.

Le second motif théologique d'Ibsen est la confession; dans presque toutes ses pièces celle-ci est le but où aboutit toute l'action. Et il n'est pas question ici d'un aveu de fautes auquel les circonstances contraignent un coupable dissimulé, de la révélation inéluctable d'un méfait caché, mais de l'ouverture volontaire d'une âme fermée, de la découverte voluptueusement auto-torturante d'une vilaine tare intérieure, du repentant : « C'est ma faute! c'est ma très grande faute! », gémi par le pécheur s'effondrant sous le poids lourd de sa conscience, s'humiliant et confessant pour trouver la paix intime, — bref, de la vraie confession telle que l'Église l'exige. Helmer (*Maison de poupée*) enseigne à sa femme Nora (P. 198) : « Plus d'un peut se relever moralement, à condition de confesser son crime et de subir sa peine... Pense seulement : un pareil être, avec la conscience de son crime, doit mentir et dissimuler sans cesse. Il est forcé de porter un masque même dans sa propre famille : oui, devant sa femme et ses enfants ». Ce n'est pas la faute qui est pour lui le grand mal, mais la dissimulation de celle-ci, et l'expiation de cette faute consiste dans son aveu « public », c'est-à-dire dans la confession. Dans la même pièce, Mme Linde confesse sans nécessité extérieure, simplement pour obéir à l'instinct qui la pousse (P. 244) : « Et moi aussi, je suis une naufragée...

je n'avais pas le choix », et elle développe de nouveau un peu plus loin la théorie de la confession (P. 247) : « Il faut que Helmer sache tout; ce fatal mystère doit se dissiper. Il faut qu'ils s'expliquent; assez de cachotteries et de faux-fuyants ».

Mlle Hessel, dans *Les Soutiens de la société*, exige en ces termes la confession (P. 90) : « Tu es, toi, l'homme le plus considéré de la ville, le plus heureux, le plus riche, le plus puissant et le plus honoré, toi qui as laissé accabler un innocent sous le poids de ta faute! — Bernick. Penses-tu que je ne sache pas mes torts envers lui? Et que je ne serais pas heureux de les effacer? — Mlle Hessel. De quelle façon? Par un aveu public? — Bernick. Pourrais-tu vraiment exiger cela? — Mlle Hessel. Mais quel autre moyen de réparer une aussi grave injustice? ». Et Johann aussi dit (P. 96) : « ... Dans deux mois je suis de retour. — Bernick. A ton retour, tu parleras? — Johann. A mon retour, il faudra que le coupable assume la responsabilité de sa faute ». Et Bernick accomplit effectivement la confession exigée de lui, par pure contrition, car, lorsqu'il le fait, toutes les preuves de son crime sont anéanties et il n'a plus rien à craindre des autres. Il fait cette confession dans les termes les plus édifiants (P. 137-140) : « Nous devons, avant tout, confesser la vérité, la vérité qui, hélas! jusqu'ici, dans aucune circonstance, n'a présidé à nos actes. Moi-même je n'ai pas, je l'avoue, travaillé toujours pour vos propres intérêts; je me rends compte maintenant que le désir d'augmenter mon importance et ma considération a été le but de la plupart de mes actes... Mon inenttion primitive était de tout garder... Il faut

d'abord que mes concitoyens apprennent à me connaître... Une ère nouvelle commence aujourd'hui. Le passé avec son hypocrisie, ses mensonges, sa fausse honnêteté et ses convenances fallacieuses, ne devra plus être pour nous qu'un musée ouvert pour notre instruction... Mes chers concitoyens, je veux en finir avec ce mensonge, car le mensonge était sur le point de pénétrer mon être tout entier. Vous saurez tout. C'est moi qui étais le coupable, il y a quinze ans, etc. »

Rosmersholm, lui, n'a pas d'autre sujet que la confession de tous devant tous. Dès la première visite de Kroll, Rébecca demande à Rosmer de se confesser (P. 205). « Rébecca (*qui s'est approchée de Rosmer, lui dit à demi-voix, sans être remarquée du recteur*) : Parle! — Rosmer (*de même*). Pas ce soir. — Rébecca (*à demi-voix*). Si, maintenant ». Comme il n'obéit pas immédiatement, elle veut parler pour lui (P. 210). « Rébecca. ...Je vais vous dire franchement. — Rosmer (*vivement*). Non, non, attendez! Pas encore! ». Mais Rosmer le fait bientôt lui-même (P. 222) : « Kroll. En ce qui nous concerne, nous sommes à peu près d'accord sur tout, ou au moins sur les questions fondamentales. — Rosmer (*doucement*). Non, nous ne le sommes plus. — Kroll (*faisant un brusque mouvement pour se lever*). Qu'est-ce à dire? — Rosmer (*le retenant*). Reste assis, je t'en prie, Kroll. — Kroll. Que veux-tu dire? Je ne te comprends pas. Parle clairement! — Rosmer. Il s'est fait un renouveau dans mon esprit. Un nouveau rayon de jeunesse m'a frappé... Et voilà comment j'en suis là,.. moi aussi. — Kroll. Où cela, où en es-tu? — Rosmer. Au même point que tes enfants. — Kroll. Toi? toi! Mais

c'est impossible! Tu dis que... — Rosmer. Je suis du même côté que Laurent et que Hilda. — Kroll (*baissant la tête*). Renégat! Jean Rosmer est un renégat!... Est-ce là le langage qui convient à un prêtre? — Rosmer. Je ne suis plus prêtre. — Kroll. Oui, mais... la foi de ton enfance? — Rosmer. Je ne l'ai plus. Je l'ai abandonnée... Les esprits ont besoin de paix, de joie, de réconciliation. Voilà pourquoi je me mets sur les rangs, me donnant ouvertement pour ce que je suis... — Rébecca. Enfin, le voilà en route pour le sacrifice. (Que l'on remarque cette désignation purement théologique de l'action de Rosmer). — Rosmer. Maintenant que tout est dit, j'éprouve un grand soulagement. Tu vois bien, je suis tout à fait calme ». Comme Rosmer, Rébecca se confesse aussi devant le recteur Kroll (P. 292 et sqq.) : « Oui, recteur, Rosmer et moi, nous nous tutoyons. C'est une suite naturelle des relations qui existent entre nous... Asseyons-nous, mes amis, tous les trois. Je vais tout vous dire. — Rosmer (*lui obéissant involontairement*). Qu'as-tu, Rébecca? D'où te vient ce calme effrayant? Qu'y a-t-il? — Rébecca. Je te raconterai ce qui s'est passé... Il faut que la lumière se fasse : ce n'est pas toi, Rosmer, — toi tu es innocent, — c'est moi qui ai attiré — qui ai été amenée à attirer Félicie dans le chemin où elle s'est perdue... le chemin qui l'a conduite au torrent. Maintenant vous savez tout l'un et l'autre. — Rosmer. Tu as tout confessé, Rébecca? — Rébecca. Oui ». Non, elle n'a pas tout confessé encore. Mais elle se hâte d'achever devant Rosmer la confession commencée devant Kroll (P. 307) : « Rosmer. Tu as encore un aveu à faire? — Rébecca. Oui, et le plus grand.

— Rosmer. Que veux-tu dire? — Rébecca. Il s'agit d'une chose que tu n'as jamais soupçonnée, et qui jette du jour et de l'ombre sur tout le reste, etc. »

Ellida, dans *La Dame de la mer* (P. 25), confesse à Arnholm l'histoire de ses fiançailles insensées avec le marin étranger. Arnholm comprend si peu la nécessité de cette confession sans rime ni raison, qu'il demande tout étonné : « Mais à quoi bon me raconter que vous n'étiez pas libre? » — « Parce que j'ai besoin de me confier à quelqu'un », répond simplement — et suffisamment — Ellida.

Dans *Hedda Gabler*, les inévitables confessions ont eu lieu avant le début de la pièce. « Oui, Hedda, dit Lœvborg (P. 147), et le jour où je me suis confessé à vous! où je vous ai raconté ce que personne ne savait alors, vous avouant que j'avais passé le jour et la nuit en folies. Oui, des journées et des nuits entières! O Hedda! quelle force y avait-il en vous pour m'obliger à vous faire de tels aveux?... N'était-ce pas le désir de me purifier qui vous animait, quand je venais vous demander un refuge, me confesser à vous? ». Il se confessait, pour obtenir l'absolution.

Le motif de la confession occupe également sa place dans *Le Canard sauvage*, mais il y est supérieurement raillé. La scène dans laquelle Gina confesse à son mari son ancienne liaison avec Werlé, est une des plus magnifiques du théâtre contemporain. (P. 121 et sqq.)

Hjalmar. — Est-ce vrai, est-ce possible, qu'il y ait eu quelque chose entre toi et Werlé à l'époque où tu servais dans la maison?

Gina. — Ce n'est pas vrai. Pas cette fois-là. M. Werlé était

après moi, ça c'est juste. Et madame a cru toutes sortes de choses... Après ça, j'ai quitté le service.

HJALMAR. — C'est donc plus tard!

GINA. — Oui. Alors je suis rentrée à la maison, comme tu sais. Mère n'était pas si bien que tu pensais, Ekdal; elle m'a chanté ceci et cela. A cette époque M. Werlé était déjà veuf, tu comprends.

HJALMAR. — Et alors? Voyons...

GINA. — Enfin, il vaut peut-être mieux que tu le saches, il n'a pas démordu avant d'avoir tout ce qu'il voulait.

HJALMAR (*joignant les mains*). — Et c'est là la mère de mon enfant! Comment as-tu pu me cacher une telle chose?

GINA. — Oui, ça n'est pas bien à moi. J'aurais dû te l'avouer depuis longtemps.

HJALMAR. — Tu aurais dû me le dire tout de suite. Au moins, j'aurais su qui tu étais.

GINA. — M'aurais-tu épousée tout de même, dis?

HJALMAR. — Comment peux-tu le supposer!

GINA. — Voilà pourquoi je n'ai rien osé dire...

HJALMAR. — Dis-moi, n'as-tu pas gémi chaque jour, à chaque minute, sur ce tissu de mensonges que tu as filé autour de moi, comme une araignée? Réponds-moi! N'as-tu pas vécu, depuis, torturée de remords et d'angoisses?

GINA. — Ah! mon cher Ekdal, j'ai eu, ma foi, bien assez à faire, à penser à la maison et à la vie de tous les jours.

Nous devons remarquer qu'il est à peu près impossible de donner une exacte idée, dans une traduction, du ton déclamatoire de Hjalmar ni de la placide bonhomie de Gina.

Plus loin est impitoyablement parodiée l'idée de la délivrance et de la purification de soi-même par la confession (P. 125) : GRÉGOIRE. Eh bien! Mes chers amis! Ce n'est donc pas fait? — HJALMAR (*d'une voix sombre*). C'est fait. — GRÉGOIRE. C'est fait?... Cette grande liquidation qui

devait servir de point de départ à une existence nouvelle, à une vie, à une communauté basée sur la vérité, délivrée de tout mensonge .. Cette grande liquidation aurait dû t'initier à des vues plus élevées. — HJALMAR. Oui, naturellement... C'est-à-dire, jusqu'à un certain point. — GRÉGOIRE. Car rien au monde ne peut être comparé à la joie de pardonner à la pécheresse et de l'élever jusqu'à soi par l'amour ».

L'assassin Avinain, en route pour la guillotine, résumait l'expérience de sa vie dans cet apophtegme : « N'avouez jamais! » Mais c'est là un conseil que peuvent suivre seulement des gens très forts de volonté et d'esprit sain. Une représentation vive tend violemment à se transformer en mouvement. Le mouvement qui exige le moins d'effort est celui des petits muscles du larynx, de la langue et des lèvres, c'est-à-dire des organes du langage. Celui donc qui porte dans sa tête une représentation particulièrement vive, éprouve le besoin de détendre les groupes cellulaires de son cerveau dans lesquels elle est élaborée, en leur permettant de transmettre leur excitation aux organes du langage. En un mot, il a le désir de parler. Et s'il est faible, si la force inhibitrice de sa volonté ne l'emporte pas sur l'impulsion motrice qui est suscitée par le centre de représentation, il éclatera, arrive ensuite ce qui pourra. Cette loi psychologique a toujours été connue des hommes, comme le montre la littérature, depuis la fable du roi Midas jusqu'au Raskolnikow de Dostojewski, et l'église catholique fournit une preuve de plus de sa profonde connaissance de la nature humaine, lorsqu'elle transforma la confession du christianisme primitif devant la communauté assemblée,

qui devait être une humiliation de soi-même et une expiation, en la confession auriculaire, qui se propose pour but l'allégement et la détente délicieuse et sans danger, et constitue pour les êtres moyens un besoin psychique de premier ordre. C'est à ce genre de confession qu'Ibsen pense vraisemblablement à son insu. (« Parce que j'ai besoin de me confier à quelqu'un », dit Ellida). Dégénéré lui-même, il ne peut se représenter que la vie intellectuelle des dégénérés, chez lesquels les appareils d'inhibition sont toujours en désordre, et qui, pour cette raison, ne peuvent se soustraire au besoin de se confesser, lorsque dans leur conscience vit n'importe quoi qui les occupe et les émeut.

La troisième et plus importante obsession théologique d'Ibsen est celle de l'acte sauveur du Christ, du rachat des coupables par acceptation volontaire de leur faute. Cette dévolution du péché sur une brebis expiatoire occupe dans le théâtre d'Ibsen la même place que dans celui de Richard Wagner. Le motif de la brebis expiatoire et de la rédemption est constamment présent à son esprit, — non toujours clair et compréhensible, sans doute, mais, conformément à la confusion de son penser, diversement dénaturé, obscurci et contre-ponctuellement transformé. Tantôt les personnages d'Ibsen prennent volontairement et joyeusement la croix, comme cela répond à l'idée du Christ; tantôt elle leur est mise par force ou par ruse sur les épaules, ce qui représente une raillerie, — des théologiens diraient diabolique, — de cette idée; tantôt le sacrifice pour d'autres est sincère, tantôt il n'est que de l'hypocrisie; les effets qu'Ibsen tire du motif reparaissant sans

cesse sont, suivant ses différentes métamorphoses, tantôt élevés, moraux et émouvants, tantôt bassement drôlatiques ou repoussants.

Il est question, dans *Les Soutiens de la société*, d'un scandale qui a eu lieu des années avant le commencement de la pièce. Le mari de la comédienne Dorff, rentrant un soir à son logis, trouva avec elle un étranger qui se sauva immédiatement par la fenêtre. L'événement provoqua dans le Landerneau norvégien un immense éclat et un grand scandale. Immédiatement après, Johann Tœnnesen disparut en Amérique. Tout le monde le tint pour le « coupable ». En réalité, le coupable était son beau-frère, Bernick. Johann s'était volontairement chargé de la faute de celui-ci. A son retour d'Amérique, le pécheur et la brebis expiatoire parlent de l'incident (P. 58) :

Bernick. — Johann, enfin, nous sommes seuls! Laisse-moi te remercier!

Johann. — De quoi?

Bernick. — Maison, patrie, bonheur familial, situation, je te dois tout.

Johann. — J'en suis ravi...

Bernick. — Merci, merci du fond du cœur! Il n'y a pas un homme sur mille qui aurait fait ce que tu as fait pour moi en cette circonstance!

Johann. — Ce n'était que justice... Il fallait bien que l'un prît la faute à son compte.

Bernick. — Mais qui devait prendre cette responsabilité, si ce n'est le coupable?

Johann. — Halte-là! Ce devait être l'innocent, car j'étais sans famille et j'étais libre. Toi, tu avais, au contraire, ta vieille mère à soigner, et puis ne venais-tu pas de te fiancer avec Betty? Elle t'aimait tant! Que serait-elle devenue si elle avait appris...

Bernick — C'est vrai, c'est vrai... Et pourtant, que tu

aies été assez généreux pour te laisser attribuer cette faute, et partir!

Johann. — N'aie pas de remords... Il fallait te sauver. N'étais-tu pas mon ami?

Ici le motif de la brebis expiatoire est employé d'une façon normale et rationnelle. Aussitôt après il apparaît une seconde fois dans la même pièce, mais défiguré. Bernick met à la mer, l'envoyant à sa perte certaine, en dépit de la résistance du contremaître Aune, l' « Indian Girl » à la quille pourrie. Mais tandis qu'il dresse le plan de son assassinat collectif, il s'apprête aussi à mettre le crime sur le compte de l'innocent Aune (P. 83) :

Krapp. — Je suis parvenu au prix de grandes difficultés jusqu'à la cale, et j'ai fait là, monsieur le consul, d'étranges constatations.

Bernick. — Je ne puis pas croire, monsieur Krapp; je ne puis ni ne veux croire à rien de semblable de la part d'Aune.

Krapp. — J'en suis désolé, mais c'est la vérité vraie... Un vrai travail de gâte-métier. L' « Indian Girl », je le jure, n'ira pas jusqu'à New-York.

Bernick. — C'est affreux! Quelles ont été ses intentions, d'après vous?

Krapp. — Il veut probablement jeter le discrédit sur les nouvelles machines...

Bernick. — Et pour cela il sacrifie la vie de plusieurs personnes... Une chose aussi monstrueuse! Écoutez, monsieur Krapp, il faudra examiner cela. Pas un mot à personne!... A midi, pendant le repos, faites une nouvelle inspection. Il faut que nous ayons une certitude absolue... Je ne veux pas que l'on m'accuse d'être le complice d'un tel crime. Je tiens à garder ma conscience pure.

Le motif de la brebis expiatoire prend également, dans *Les Revenants*, une allure de parodie. L'asile fondé par

Mme Alving est réduit en cendres. Le menuisier Engstrand, ce coquin de comédie, parvient à persuader à l'idiot Manders que c'est lui, Manders, qui est cause de l'incendie. Et comme le pasteur est désespéré, en pensant aux conséquences judiciaires possibles, Engstrand va à lui et dit (P. 119) : « Jacques Engstrand n'est pas homme à abandonner un généreux bienfaiteur à l'heure du péril, comme on dit (!). — Le pasteur. Oui, mon cher, mais comment?... — Engstrand. Jacques Engstrand est comme l'ange du salut, pour ainsi dire, monsieur le pasteur! — Le pasteur. Non, non, voilà ce que je ne pourrai pas accepter, bien certainement. — Engstrand. Et pourtant cela sera. J'en sais un, moi, qui, une fois déjà, a pris sur lui la faute d'autrui. — Le pasteur. Jacques! (*Il lui serre la main.*) Vous êtes un homme rare ».

Dans *Maison de poupée*, le motif s'épanouit avec une grande beauté. Nora s'attend avec certitude que son mari prendra la faute sur lui, quand il découvrira la fausse traite signée par sa femme, et elle est résolue à ne pas accepter son sacrifice (P. 232). « Nora. Écoute une chose, Christine : il faut que tu me serves de témoin... S'il y avait quelqu'un qui voulût tout prendre, prendre toute la faute sur lui... tu comprends... Dans ce cas, tu dois témoigner que c'est faux, Christine. Je ne suis pas hors de moi; j'ai tout mon bon sens, et je te dis : Personne d'autre ne l'a su, j'ai agi seule, toute seule... Un prodige... va s'opérer... Mais c'est si terrible, Christine; il ne faut pas que cela arrive; je ne veux à aucun prix ». Elle voit venir, en proie à la plus profonde émotion, le pro-

dige attendu : le renouvellement du sacrifice du Christ dans un milieu étroit de petits bourgeois, — « Je suis l'agneau de Dieu qui porte les péchés du monde », — et comme le prodige n'arrive pas, alors a lieu dans son âme l'immense transformation qui est le véritable sujet de la pièce. Nora explique cela à son mari avec la plus grande clarté (P. 275) : « Je n'ai pas songé un instant que tu pourrais te plier aux conditions de cet homme. Je croyais si fermement que tu lui dirais : Allez et publiez tout !... Quand cela aurait eu lieu,.. que tu allais paraître, prendre tout sur toi, et dire : Je suis coupable... C'était là le prodige que j'espérais avec terreur. Et c'est pour empêcher cela que je voulais mourir ».

Dans *Le Canard sauvage*, le motif de la brebis expiatoire ne reparaît pas moins de trois fois et constitue la force motrice de toute l'action. Les coupes illicites dans les forêts de l'État pour lesquelles le vieux Ekdal a jadis été condamné, n'ont pas été commises par lui, mais par Werlé (P. 33) : « Werlé. J'ignorais les entreprises du lieutenant Ekdal. — Grégoire. Le lieutenant Ekdal ignorait sûrement lui-même la portée de ses entreprises. — Werlé. C'est bien possible. Mais un argument sans réplique, c'est qu'il a été condamné et que j'ai été acquitté. — Grégoire. Oui, je sais bien qu'il n'y avait pas de preuves. — Werlé. Un acquittement est un acquittement. Pourquoi remuer ces vieilles histoires qui m'ont blanchi les cheveux avant l'âge?... Je suis allé aussi loin qu'il m'a été possible, sans m'exposer aux soupçons et aux mauvais propos... J'ai procuré à Ekdal de la copie dans les bureaux, et je le paye beaucoup plus que son ouvrage ne vaut ». Werlé

s'est donc déchargé de sa faute sur Ekdal, et celui-ci a succombé sous le poids de la croix. Plus loin, quand Hjalmar sait que la petite Hedwige n'est pas sa fille et qu'il la renie, l'idiot Grégoire Werlé dit à la fillette inconsolable (P. 147) : « Et si vous le lui sacrifiiez de plein gré? — HEDWIGE (*se levant*). Le canard sauvage? — GRÉGOIRE. Si, de votre plein gré, vous lui sacrifiiez ce que vous avez de plus précieux au monde? — HEDWIGE. Croyez-vous que ça servirait à quelque chose? — GRÉGOIRE. Essayez, Hedwige. — HEDWIGE (*à voix basse, les yeux brillants*). Oui, j'essayerai ». Ici donc Hedwige ne doit pas se sacrifier elle-même, mais elle doit sacrifier un animal favori, ce qui rabaisse le motif du chrétien au païen. Enfin il apparaît une troisième fois. Hedwige ne peut se résoudre, au dernier moment, à tuer le canard, et elle préfère tourner le pistolet contre sa propre poitrine, rachetant ainsi la vie du volatile par sa propre vie. Cette conclusion cruelle est douloureuse et niaise, parce qu'elle est inutile; l'effet poétique serait pleinement atteint si Hedwige, au lieu de mourir, ne se blessait que légèrement; car, par cela aussi, elle aurait fourni la preuve qu'elle était très sérieusement résolue à témoigner son amour à son père par le sacrifice de sa jeune existence, et à rétablir la paix entre lui et sa mère. Mais ce n'est pas ma tâche de faire de la critique esthétique; j'abandonne volontiers cela aux délayeurs de phrases. Je n'ai à démontrer ici que le triple retour du motif de la brebis expiatoire dans *Le Canard sauvage*.

A sa troisième apparition, le motif subit une transformation caractéristique. Hedwige se sacrifie, non pour

expier une faute, — car elle ignore la faute de sa mère, — mais pour accomplir une œuvre d'amour. Ici, l'élément mystico-théologique de la rédemption recule presque donc jusqu'à devenir imperceptible, et il ne reste pour ainsi dire que l'élément purement humain de la joie qu'on éprouve à se sacrifier pour autrui, — besoin qui n'est pas rare chez les femmes bonnes, qui est une manifestation de l'instinct de maternité non satisfait, parfois aussi s'ignorant lui-même, et en même temps la forme la plus noble et la plus sainte d'altruisme. Ibsen montre ce besoin chez beaucoup de ses figures féminines, dont on ne remarquerait pas immédiatement l'origine dans le mysticisme religieux du poète, si les nombreuses autres conjugaisons du motif de la brebis expiatoire ne nous avaient déjà appris à le reconnaître avec sûreté même dans ses obscurcissements. Hedwige constitue la transition de la forme théologique du sacrifice volontaire à la forme purement humaine. L'enfant fantasque pousse la renonciation, conformément au dogme, jusqu'à l'abandon de sa vie; les autres femmes d'Ibsen, du caractère desquelles elle fournit la clef, vont seulement jusqu'à l'abnégation amoureusement active. Elles ne meurent pas pour les autres, mais elles vivent pour les autres. Mme Linde, de *Maison de poupée*, ressent cette soif de sacrifice (P. 245) : « Il me faut travailler pour pouvoir supporter l'existence, dit-elle à Krogstad; tous les jours de la vie, aussi loin que vont mes souvenirs, je les ai passés au travail. C'était ma meilleure et mon unique joie. Maintenant, me voici seule au monde; je sens un abandon, un vide affreux. Ne songer qu'à soi, cela détruit tout le charme du travail. Voyons, Krogstad, trouvez-moi

pour qui et pour quoi travailler... — KROGSTAD. Pourriez-vous vraiment faire ce que vous dites? Avez-vous connaissance de tout mon passé? — Mme LINDE. Oui. — KROGSTAD. Vous connaissez ma réputation, ce qu'on dit de moi. — Mme LINDE. Si je vous ai bien compris tout à l'heure, vous pensez que j'aurais pu vous sauver. — KROGSTAD. J'en suis certain. — Mme LINDE. N'est-ce pas à refaire? — KROGSTAD. Christine! Vous avez bien réfléchi à ce que vous dites?... — Mme LINDE. J'ai besoin d'un être à qui tenir lieu de mère, et vos enfants ont besoin d'une mère ». Ici le motif n'est pas déguisé jusqu'à en être méconnaissable. Krogstad est un coupable mis au ban de la société. Si Mme Linde lui offre de vivre pour lui, c'est certainement avant tout par instinct maternel; mais dans ce sentiment naturel résonne aussi l'idée mystique de la rédemption du pécheur par l'amour affranchi d'égoïsme. Ellida (dans *La Dame de la mer*), veut regagner le rivage de Skjoldviken, où elle est née, parce qu'elle croit ne plus avoir rien à faire dans la maison de Wangel. A l'annonce de son dessein, sa belle-fille Hilde montre un profond désespoir. Cela révèle à Ellida que celle-ci, dont elle se croyait haïe, a une vive affection pour elle, et alors naît chez elle la pensée de pouvoir vivre pour quelqu'un, ce qui lui fait dire, rêveuse (P. 117) : « Ah!... Y aurait-il peut-être une tâche à remplir ici? ». Dans *Rosmersholm*, Rébecca dit à Kroll (P. 197) : « Tant que M. Rosmer trouvera ma présence agréable ou utile, je suppose que je resterai ici. — KROLL (*la regardant avec émotion*). Savez-vous bien qu'il y a de la grandeur dans la conduite d'une femme qui sacrifie ainsi toute sa jeunesse à faire le bonheur

des autres! — Rébecca. Mon Dieu! quel autre intérêt l'existence peut-elle m'offrir? ». Dans les *Soutiens de la société* se meuvent deux de ces touchantes âmes dévouées, Mlle Martha Bernick et Mlle Lona Hessel. Mlle Bernick a élevé Dina, fruit d'un adultère, et lui a consacré sa propre vie (P. 66) : « Mlle Martha. J'ai été une mère pour la pauvre enfant et je l'ai élevée aussi bien que j'ai pu. — Johann. C'est pour cela que tu as brisé ta vie? — Mlle Martha. Je n'ai pas brisé ma vie ». Elle aime Johann; mais quand elle voit qu'il se sent attiré vers Dina, elle les unit tous deux. Elle s'explique au sujet de l'événement dans une scène excessivement touchante avec la demi-sœur de Johann, Mlle Hessel (P. 121).

Lona. — Maintenant nous sommes seules, Martha. Tu perds Dina, et moi je perds Johann.

Martha. — Toi?... Lui?...

Lona. — Ah! je l'aurais perdu quand même, je le sens. Il voulait déjà voler de ses propres ailes, et c'est pour cela que je lui ai fait croire que je souffrais du mal du pays.

Martha. — Pour cela? Maintenant, je comprends pourquoi tu es revenue; mais il te réclamera, Lona.

Lona. — De quelle utilité une vieille demi-sœur comme moi lui serait-elle désormais? L'homme n'hésite pas à briser bien des affections pour arriver au bonheur.

Martha. — Hélas! c'est vrai.

Lona. — Nous nous consolerons ensemble, Martha.

Martha. — Que puis-je être pour toi?

Lona. — Nous sommes deux mères d'adoption qui avons perdu nos enfants et qui restons toutes seules.

Martha. — Oui, toutes seules. C'est pourquoi je puis te le dire à cette heure : je l'ai aimé...

Lona (*lui saisissant la main*). — Martha!... Est-ce vrai?

Martha. — Toute ma vie se résume là; je l'ai aimé et je l'ai

attendu. Je me disais sans cesse : il va revenir, il reviendra. Et voilà qu'il est revenu, mais sans me voir.

Lona. — Tu l'as aimé! Et c'est toi qui fais son bonheur!

Martha. — Est-ce qu'il était possible, parce que je l'aimais, que je ne le veuille pas heureux! Oui, je l'ai aimé. Il a été le maître unique de toute ma vie depuis le jour de son départ... Il est passé sans me voir!

Lona. — C'est Dina qui t'a rejetée dans l'ombre, Martha.

Martha. — Et c'est un grand bonheur qu'il en ait été ainsi! Nous étions du même âge quand il est parti; mais quand il est revenu, ô quel affreux moment! J'ai bien senti que j'étais son aînée de dix ans. Là-bas, sous le soleil clair et joyeux, il respirait la jeunesse et la force dans une atmosphère plus pure; tandis que moi, ici, je filais,... je filais...

Lona. — Tu filais l'écheveau de son bonheur, Martha.

Martha. — Oui, je filais de l'or. Je n'ai point d'amertume. N'est-ce pas, Lona, que nous avons été pour lui deux bonnes sœurs?

Dans *Hedda Gabler*, Mlle Tesman, la tante de l'imbécile Tesman, est la mère au touchant sacrifice. Elle l'a élevé, elle lui donne, quand il se marie, la plus forte partie de sa modeste rente. « Ah! tante, bêle le pauvre idiot, tu ne te fatigueras jamais de te sacrifier pour moi! ». « Mon cher enfant, y a-t-il pour moi d'autre bonheur au monde que d'aplanir ton chemin?, — répond la bonne âme, — toi qui n'as eu ni père ni mère pour te chérir » (P. 39). Et quand, plus tard, la sœur paralysée de Mlle Tesman est morte, cette conversation a lieu entre celle-ci et Hedda (P. 222) : « Hedda. Vous serez bien seule à l'avenir, mademoiselle Tesman. — Mlle Tesman. Oui, les premiers jours. Mais j'espère que cela ne durera pas longtemps. La petite chambre de Rina ne doit pas rester vide... — Tesman. Vraiment? Qui vas-tu y loger?

Hein? — Mlle Tesman. Hélas! il est toujours facile de trouver quelque pauvre malade qui manque de soins et d'affection. — Hedda. Vous auriez donc le courage de vous charger une fois encore d'une pareille croix?—Mlle Tesman. Une croix! Que Dieu vous pardonne, mon enfant, cela n'a pas été une croix pour moi. — Hedda. Mais si vous avez maintenant une personne étrangère? — Mlle Tesman. Oh! on est vite ami avec les malades. Et puis j'ai si grand besoin, moi aussi, de vivre pour quelqu'un ».

Les trois obsessions christo-dogmatiques du péché originel, de la confession et du sacrifice de soi-même, qui, comme nous l'avons vu, remplissent le théâtre d'Ibsen de la première ligne à la dernière, ne sont pas la seule marque de son mysticisme. Celui-ci se trahit encore par toute une série d'autres particularités qui seront rapidement indiquées.

En tête se place la nature étonnamment chaotique de son penser. On n'en croit point ses yeux, quand on lit que ses flagorneurs ont eu l'audace de vanter précisément en lui la « clarté » et la « netteté » de ce penser. Ces gens-là s'imaginent-ils donc que jamais un homme capable de jugement ne lira une ligne d'Ibsen? Une idée aux contours nets est chez le dramaturge norvégien une rareté extraordinaire. Tout nage et ondoie nébuleusement dans un pêle-mêle informe, comme nous sommes habitués à le voir chez les dégénérés débiles. Et si une fois il a pu saisir quelque chose avec une difficulté pénible et l'exprimer d'une façon jusqu'à un certain point compréhensible, il se hâte infailliblement, quelques pages plus loin ou au moins dans la pièce suivante, de dire exactement le

contraire. On parle des « idées » d'Ibsen sur la moralité, et de sa « philosophie ». Il n'a pas formé une seule proposition sur la moralité, une seule conception du monde et de la vie, qu'il ne se soit réfuté lui-même ou raillé d'une façon juste.

Il semble prêcher l'amour libre, et son éloge de l'impudicité que ne tient en bride aucun empire sur soi-même, aucun égard aux contrats, aux lois et à la morale, a même fait de lui, aux yeux d'un Georges Brandès et de semblables protecteurs de la « jeunesse qui veut un peu s'amuser », un « esprit moderne ». Mme Alving (*Les Revenants*, P. 81) traite de « crime » l'acte du pasteur Manders la repoussant après qu'elle eut quitté son mari et se fut jetée à son cou. Cette dame pleine de tempérament pousse sans façons Régine dans les bras de son fils, quand celui-ci lui fait connaître en termes effrontés qu'il éprouverait du plaisir à la posséder (P. 106-110). Et cette même Mme Alving parle dans les termes de la plus profonde indignation morale de son défunt époux comme d'un « homme déchu » (P. 63), et le qualifie une fois encore devant son fils d'« homme perdu » (dans l'original il y a ici « et forfaldent Menneske », une épithète que l'on a l'habitude d'accoler aux femmes déchues), et pourquoi? Parce qu'il a eu des liaisons faciles avec des femmes! Mais, alors, est-il permis ou non, d'après Ibsen, d'assouvir le désir de la chair chaque fois qu'il s'éveille? Si cela est permis, comment Mme Alving en vient-elle à parler avec mépris de son mari? Si cela n'est pas permis, comment a-t-elle osé s'offrir au pasteur Manders et faire l'entremetteuse entre Régine et son propre demi-frère? Ou bien

la loi morale est-elle valable seulement pour l'homme et non pour la femme? Un proverbe anglais dit : « Ce qui pour l'oie est de la sauce est aussi de la sauce pour le jars ». Ibsen ne partage visiblement pas l'avis de la sagesse populaire. Une femme qui se sauve de son époux légal et court après un amant (Mme Elvsted et Eylert Lœvborg, d'*Hedda Gabler*), ou qui offre à un homme de former une union libre avec elle, quoique rien ne les empêcherait de se marier tous deux sans tant de façons, comme le font d'autres contribuables raisonnables (Mme Linde et Krogstad, de *Maison de poupée*), ces femmes ont le plein applaudissement et la sympathie d'Ibsen. Mais si un homme séduit une fille et prend soin généreusement de son existence ultérieure (Werlé et Gina, du *Canard sauvage*), ou s'il a des relations avec une femme mariée (le consul Bernick et la comédienne Dorff, des *Soutiens de la société*), c'est là un crime tel, que le coupable en reste marqué toute sa vie et est cloué au pilori par le poète avec la cruauté d'un bourreau du moyen âge.

La même contradiction s'exprime aussi sous une autre forme plus générale. Une fois, Ibsen défend rageusement cette thèse, que l'individu obéisse seulement à « sa propre loi », c'est-à-dire à chacun de ses caprices, à chacune de ses obsessions même, qu'il « s'épanouisse », suivant la locution idiote de ses commentateurs. Mlle Martha Bernick dit à Dina (*Les Soutiens de la société*, P. 120) : « Promets-moi de le rendre heureux (son fiancé). — Dina. Je ne veux pas le promettre, je hais les promesses, toute chose arrive par la volonté de Dieu. (C'est-à-dire,

comme l'instant le suggère à la tête capricieuse). — Mlle Martha. Oui, oui, c'est vrai. Reste ce que tu es, fidèle et sincère à toi-même. — Dina. Je serai fidèle et sincère à moi même, tante ». Rosmer (*Rosmersholm*, P. 220) dit avec admiration du gueux Brendel : « Dans tous les cas, il a eu le courage de vivre à sa guise Il me semble que cela vaut bien quelque chose ». Rébecca (même pièce, P. 310) se plaint ainsi : « Rosmersholm m'a énervée. Il a mutilé ma force et ma volonté. Il m'a abîmée. Le temps est passé où j'aurais pu oser n'importe quoi;... maintenant une loi étrangère m'a subjuguée ». Et plus loin : « C'est l'esprit des Rosmer qui a été contagieux pour ma volonté... et l'a rendue malade... Elle a été pliée sous des lois qui lui étaient étrangères ». Eylert Lœvborg gémit semblablement (*Hedda Gabler*, P. 212) : « Cette vie... je n'ai pas la force de la mener. Impossible de recommencer. Cette femme (Théa Elvsted, avec sa douce violence aimante) a détruit en moi tout courage et toute audace ». Mais d'une façon absolument opposée à cette manière de voir, Régine (*Les Revenants*, P. 126) proclamant en ces termes son « droit de s'épanouir » : « Je ne puis pas rester ici à m'user au profit de gens malades... Une fille pauvre, ça doit employer sa jeunesse... Et moi aussi, madame, j'en possède de la joie de vivre », Ibsen fait répondre par Mme Alving : « Hélas, oui! ». Cet « hélas! » est renversant. Hélas! pourquoi « hélas? ». Régine n'obéit-elle pas à sa « loi », si elle satisfait sa « joie de vivre », et, comme elle l'explique aussitôt après, entre dans la maison de joie pour matelots que fonde le menuisier Engstrand? Comment Mme Alving peut-elle proférer

cet « hélas! », puisqu'elle aussi obéissait à « sa loi » en s'offrant comme maîtresse au pasteur Manders, et puisqu'elle voulait aussi aider son fils à obéir à sa « loi », lorsqu'il a jeté les yeux sur Régine? C'est qu'Ibsen sent, dans ses moments lucides, que cela peut avoir son danger d' « obéir à sa loi », et cet « hélas! » de Mme Alving lui échappe comme un aveu. Dans *Le Canard sauvage*, il raille très abondamment son propre dogme. Il y a là un candidat, Molvik, qui obéit aussi à sa « loi ». Cette loi lui prescrit de ne rien apprendre, d'esquiver ses examens, et de passer les nuits dans les tavernes. Le railleur Relling affirme à ce sujet (P. 103) : « Cela le prend comme une suggestion. Il faut alors que j'aille nocer avec lui. Le candidat Molvik est un démoniaque, voyez-vous!... Et les natures démoniaques ne peuvent pas marcher droit dans ce monde; il faut qu'elles fassent des détours de temps en temps ». Et pour qu'aucun doute ne subsiste sur la véritable pensée de Relling, il déclare lui-même plus tard (P. 156) : « Que diable voulez-vous que cela signifie, un « démoniaque? » Une blague que j'ai inventée pour lui entretenir la vie; si je n'avais pas fait cela, il y a bon nombre d'années que ce pauvre cochon d'ami pataugerait dans le désespoir et le mépris de lui-même ».

C'est la vérité : Molvik est un lamentable débile qui ne peut triompher de sa paresse et de son ivrognerie; abandonné à lui-même, il se reconnaîtrait pour le misérable qu'il est et se mépriserait aussi profondément qu'il le mérite; mais voilà qu'arrive Relling, qui qualifie de « démoniaque » son manque de caractère, et maintenant l'enfant a un beau nom dont Molvik peut faire parade

devant lui-même et devant les autres. Ibsen fait absolument la même chose que son Relling. La faiblesse de volonté incapable de résister aux instincts bas et pitoyables, il la célèbre comme « la volonté de s'épanouir », comme « liberté d'un esprit qui n'obéit qu'à sa propre loi », et la recommande comme unique règle d'existence. Mais, autrement que Relling, il ignore en général qu'il pratique simplement une tromperie que je ne puis nullement, avec Relling, envisager comme pieuse et charitable, et il croit à ses propres simagrées. Généralement, dis-je, mais pas toujours. Çà et là, comme dans *Le Canard sauvage*, il reconnaît son égarement et le châtie, et son sentiment tout à fait intime est si peu influencé par sa phrase trompeuse de dégénéré à volonté débile, qu'il trahit involontairement et inconsciemment dans toutes ses inventions sa profonde horreur des hommes qui « obéissent à leur propre loi pour s'épanouir ». Il punit le chambellan Alving dans son fils et le fait maudire par sa veuve, parce qu'« il s'est épanoui ». Il impute à crime au consul Bernick, au marchand Werlé, de « s'être épanouis », celui-là, en sacrifiant pour lui son beau-frère Jean et en contant fleurette à Mme Dorff, celui-ci, en déchargeant sa faute sur Ekdal et en séduisant Gina. Il entoure d'une auréole les têtes glorifiées de Rosmer et de Rébecca, parce qu'ils ne se sont pas « épanouis », mais, au contraire, repliés dans la mort, parce qu'ils n'ont pas obéi à « leur propre loi », mais à la loi des autres, à la loi morale universelle qui les a anéantis. Chaque fois qu'un de ses personnages a agi dans le sens de ses doctrines et a fait ce qui lui était agréable, sans tenir compte des mœurs et de la loi, il

éprouve une telle contrition et une telle torture, qu'il ne peut retrouver le calme et la joie avant d'avoir déchargé sa conscience par la confession et l'expiation.

L' « épanouissement » de l'être humain apparaît chez Ibsen aussi dans la forme d'un individualisme intransigeant. Le « moi » est la seule chose réelle, le « moi » doit être cultivé et développé, comme le prêche aussi M. Maurice Barrès, indépendamment d'Ibsen. Le premier devoir de chaque être humain est d'être déférent envers son « moi », de satisfaire ses exigences, de lui sacrifier tout égard pour les autres. Lorsque Nora veut abandonner son mari, celui-ci s'écrie (P. 272) : « Tu ne songes pas à ce qu'on en dira? — Nora. Je ne puis pas m'arrêter à cela. Je sais seulement que, pour moi, c'est indispensable. — Helmer. Ah! c'est révoltant! Ainsi, tu trahirais tes devoirs les plus sacrés? — Nora. Que considères-tu comme mes devoirs les plus sacrés? — Helmer... Ne sont-ce pas tes devoirs envers ton mari et tes enfants? — Nora. J'en ai d'autres tout aussi sacrés. — Helmer. ...Quels seraient ces devoirs? — Nora. Mes devoirs envers moi-même. — Helmer. Avant tout, tu es épouse et mère. — Nora. Je ne crois plus à cela. Je crois qu'avant tout je suis un être humain au même titre que toi — ou au moins que je dois essayer de le devenir ». Oswald (*Les Revenants*) dit à sa mère avec une brutalité triomphante (P. 130) : « Je ne puis pas m'occuper d'autrui; j'ai assez de penser à moi-même ». Comment, dans la même pièce, Régine accentue son « moi » et les droits de celui-ci, nous l'avons déjà vu. Stockmann (*Un Ennemi du peuple*) proclame en ces termes le droit du « moi » en

face de la majorité, en face de l'espèce (P. 268) : « Je me bornerai à vous parler d'un seul de ces mensonges... C'est cet axiome suivant lequel la basse classe, la grande masse du peuple serait l'élite de la nation, le peuple même; que l'homme du peuple, que tous ces êtres imparfaits et inexpérimentés auraient le même droit de juger, de diriger et de gouverner, que les quelques hommes véritablement nobles d'esprit ». Et, P. 310 : « Je veux seulement fourrer dans les têtes de ces stupides mâtins que les plus perfides des hommes libres ce sont les libéraux,.. que les égards que l'on a pour certaines convenances mettent la morale et la justice sens dessus dessous, si bien que la vie finit par devenir insupportable... Maintenant je suis l'homme le plus puissant de la ville... Je viens de faire une grande découverte... la voici : l'homme le plus puissant du monde, c'est celui qui est le plus seul ». Mais ce même Stockmann, qui ne veut pas entendre parler de la « basse classe », de la « grande masse du peuple », comme il dit dans sa tautologie insupportable, qui ne sent son « moi » puissant que dans une solitude majestueuse, traite (P. 247) ses concitoyens de « vieilles femmes », parce que « tous ne pensent qu'à leurs familles et non à la société ». Et dans cette même pièce de *Maison de poupée* où Ibsen applaudit si décidément, cela est visible, à Nora déclarant qu'elle a « seulement des devoirs envers elle-même » et ne peut en avoir envers d'autres, sans en excepter son mari et ses enfants, il stigmatise son époux Helmer comme un pitoyable jeannot. parce que, lorsqu'elle lui avoue le faux dont elle s'est rendue coupable, il ne songe avant tout qu'à sa propre réputation, c'est-à-dire

au « devoir envers lui-même », et ne s'occupe que de lui, et nullement de sa femme ! Ici se renouvelle le phénomène constaté au sujet des vues d'Ibsen sur la moralité sexuelle. L'impudicité est un crime chez l'homme et n'est permise qu'à la femme. De même, la farouche affirmation du « moi » n'est un mérite que chez la femme. L'homme n'a pas le droit d'être égoïste. Comme Ibsen raille l'égoïsme, par exemple chez Bernick (*Les Soutiens de la société*), quand il fait dire naïvement par celui-ci, au sujet de sa sœur Martha, qu'elle est « tout à fait insignifiante », et qu'il ne la désire pas autrement (P. 63) : « Dans une grande maison comme la nôtre, il est toujours bon d'avoir une de ces personnes simples à qui l'on peut toujours se fier. — Johann. Oui, mais elle? — Bernick. Elle? Comment? Elle ne manque pas de gens auxquels elle peut s'intéresser. Elle a moi, Betty, Olaf et moi. Ni l'homme ni la femme ne doivent penser à soi d'abord ». Et comme Ibsen condamne durement (*Hedda Gabler*, P. 75) l'égoïsme du mari de Mme Elvsted, en mettant dans la bouche de celle-ci ces mots amers : « Il n'a de véritable affection que pour lui-même. Et peut-être un peu pour les enfants » !

Mais le plus curieux, c'est que ce philosophe de l'individualisme ne condamne pas seulement d'une manière expresse l'égoïsme chez l'homme comme un vice bas, mais qu'il admire inconsciemment aussi chez la femme le plus haut désintéressement comme une perfection angélique. « Le devoir le plus sacré est celui envers moi-même », braille-t-il dans *Maison de poupée*. Et les seules figures touchantes et aimables qui réussissent à cet individualiste irréductible sont pourtant les saintes femmes

qui vivent et meurent seulement pour les autres, ces Hedwige, ces demoiselles Bernick et Hessel, cette tante Tesman, etc., qui ne songent jamais à leur « moi », mais font du sacrifice de tous leurs instincts et de tous leurs désirs pour le bonheur des autres, leur unique tâche sur la terre. Cette contradiction violente jusqu'à en être ridicule s'explique très bien par la nature d'esprit d'Ibsen. Son obsession mystico-religieuse du sacrifice volontaire pour les autres est nécessairement plus forte que son élucubration pseudo-philosophique sur l'individualisme.

Parmi les « idées morales » d'Ibsen, on compte aussi sa soi-disant soif de vérité. Ce qui est sûr, c'est qu'il fait assez de phrases à ce sujet. « Pense seulement, dit Helmer à Nora (P. 199) : Un pareil être, avec la conscience de son crime, doit mentir et dissimuler sans cesse. Il est forcé de porter un masque même dans sa propre famille : oui, devant sa femme et ses enfants. Et quand on songe aux enfants, c'est épouvantable... Parce qu'une pareille atmosphère de mensonge apporte une contagion et des principes malsains dans toute une vie de famille ». « N'y a-t-il pas une voix de mère qui vous défende de briser l'idéal de votre fils? », demande le pasteur Manders dans *Les Revenants* (P. 77), quand Mme Alving a révélé à son fils l' « immoralité » de son défunt époux. A quoi celle-là répond avec superbe : « Et la vérité, donc! ». Mlle Lona Hessel (*Les Soutiens de la société*, P. 72) prêche au consul Bernick : « C'est sans doute par considération pour cette société que, pendant quinze ans, tu as été fidèle à ce mensonge? — Bernick. A ce mensonge?... Tu appelles cela?... — Lona. Des mensonges, de triples

mensonges ; mensonges envers moi, mensonges envers Betty, mensonges envers Johann... Ne penses-tu jamais que tu devrais confesser ce mensonge? — Bernick. Que je sacrifie volontairement mon bonheur domestique et ma situation sociale? — Lona. Enfin, quel droit as-tu à ton bonheur? ». Et plus loin (P. 90) : « C'est un mensonge qui a fait de toi l'homme que tu es. — Bernick. A ce moment-là, il ne nuisait à personne... — Lona. A personne? Sonde un peu ta conscience, et demande-toi si vraiment il n'en est résulté aucun mal pour toi ». Bernick rentre effectivement en lui, et peu avant sa confession a lieu un dialogue très édifiant entre lui et la sévère gardienne de sa conscience (P. 125) : « Bernick. Oui, oui, le mensonge est la cause de tout. — Lona. Pourquoi ne pas rompre avec le mensonge, alors !... Dis-moi quel bonheur tu trouves en ces hypocrisies et ces duperies. — Bernick. J'ai mon fils pour lequel je dois travailler... Une époque viendra où la vérité se fera enfin place dans la vie sociale ; peut-être aura-t-il une existence plus heureuse que son père. — Lona. Et cet édifice sera construit sur un mensonge ? As-tu réfléchi à l'héritage que tu lui laisseras ? ». La famille Stockmann, d'*Un Ennemi du peuple*, a sans cesse la vérité à la bouche. « On fait autant de mensonges à l'école qu'à la maison, déclame leur fille Pétra (P. 171) ; chez soi, il faut se taire ; à l'école, il faut mentir aux enfants... Il nous faut débiter un tas de choses auxquelles nous ne croyons pas nous-mêmes... Si j'en avais les moyens, je fonderais une école où tout serait arrangé différemment ». La vaillante jeune fille se brouille avec un journaliste qui avait des vues de mariage sur elle,

mais manquait de véracité (P. 229) : « Je vous en veux de n'avoir pas été franc avec papa. Vous lui avez parlé comme si c'était l'intérêt de la vérité et de la société que vous aviez surtout à cœur... Vous n'êtes pas l'homme que vous paraissiez être. Et voilà ce que je ne vous pardonnerai jamais... jamais ». « C'est grâce à un odieux mensonge, s'écrie de son côté le père Stockmann (P. 209), que notre jeune société suce, pour se nourrir, la richesse des autres ». Et plus tard (P. 275) : « J'aime tant ma ville natale, que je préférerais la ruiner que de la voir prospérer sur un mensonge... Il faut faire disparaître comme des animaux nuisibles tous ceux qui vivent dans le mensonge! Vous finirez par pestiférer tout le pays ; vous arriverez à ce que le pays entier mérite d'être anéanti ». Tout cela serait certainement très beau, si nous ne savions pas que ce culte ardent de la vérité n'est qu'une des formes sous laquelle apparaît, dans la conscience d'Ibsen, l'obsession religioso-mystique du sacrement de confession, et s'il ne prenait soin, suivant son habitude, de détruire toute croyance trop hâtive à la sincérité de sa phraséologie, en la raillant lui-même. Il a créé, dans le Grégoire Werlé du *Canard sauvage*, la meilleure caricature de ses confesseurs de la vérité. Grégoire parle absolument le même langage que Mlle Lona Hessel, Pétra Stockmann et son père, mais, dans sa bouche, il a pour but d'exciter le rire. « Et voilà cette nature confiante, ce grand enfant, dit-il de son ami Hjalmar (P. 41), le voilà pris dans un filet de perfidies, habitant sous le même toit qu'une femme de cette espèce, sans se douter que son foyer, comme il l'appelle, repose sur un mensonge... J'ai enfin trouvé un

but à ma vie ». Ce but consiste à opérer Hjalmar de sa cataracte morale. C'est ce qu'il fait aussi. « Tu es tombé dans une mare empoisonnée, Hjalmar, lui dit-il (P. 101), tu as contracté une maladie latente, et tu as plongé pour mourir dans l'obscurité... Calme-toi. Je saurai te repêcher, car, vois-tu, depuis hier, j'ai, moi aussi, un but d'existence ». Et, un peu après, à son père : « Quant à Hjalmar, je puis le sauver du mensonge et de la dissimulation où il est en train de tomber ». Le railleur Relling accommode de la façon qu'il convient l'idiot qui, en poursuivant son « but d'existence », désunit Hjalmar et sa femme, détruit leur foyer paisible, et pousse Hedwige à la mort. « Votre cas est très compliqué, lui dit-il (P. 155). D'abord, cette mauvaise fièvre d'équité... Je tâche d'entretenir en lui le mensonge vital. — Grégoire. Le mensonge vital? J'aurai mal entendu. — Relling. Non. J'ai dit le mensonge vital. C'est ce mensonge, voyez-vous, qui est le principe stimulant... Si vous ôtez le mensonge vital à un homme ordinaire, vous lui enlevez en même temps le bonheur ». Quelle est maintenant la véritable opinion d'Ibsen? Doit-on aspirer à la vérité ou mijoter dans le mensonge? Ibsen est-il avec Stockmann ou avec Relling? Il nous doit la réponse à ces questions, ou plutôt il y répond affirmativement et négativement avec la même ardeur et la même puissance poétique.

Une autre « idée morale » d'Ibsen qui a le plus exercé les bavardages de ses enfants de chœur, c'est celle du « véritable mariage ». Il n'est pas facile, à la vérité, de découvrir ce que son cerveau mystique se représente par ces mots mystérieux; mais on peut néanmoins tenter de le

deviner par cent indications obscures de son théâtre. Il semble ne pas approuver que la femme considère le mariage comme un simple établissement. Presque dans toutes ses pièces il revient là-dessus avec la monotonie qui lui est propre. Tout le malheur de Mme Alving s'explique (*Les Revenants*) parce qu'elle a épousé le chambellan pour son argent, parce qu'elle s'est vendue (P. 68). « Les sommes qu'année par année j'ai consacrées à cet asile forment — je l'ai exactement calculé — le montant d'un avoir qui, dans le temps, faisait considérer le lieutenant Alving comme un bon parti... Je ne veux pas qu'il passe (cet argent) aux mains d'Oswald ». Ellida, « la Dame de la mer », chante la même chanson (P. 107) : « Un malheur devait nécessairement résulter d'un pareil mariage, fait dans de telles conditions... Il est inutile de cacher la vérité plus longtemps en essayant de nous mentir l'un à l'autre... Oui, nous mentons. Ou, au moins, nous nous cachons la vérité. Parce que la vérité, la pure et entière vérité, c'est que tu es venu là-bas, et que tu m'as achetée... Je n'ai pas été meilleure et plus digne que toi. J'ai consenti à ce marché. Je me suis vendue... Je me trouvais là, sans volonté, abandonnée, solitaire. Aussi je t'acceptai dès que tu arrivas et que tu m'offris de partager ta vie ». Hedda Gabler dit à peu près dans les mêmes termes (P. 109) : « Puisqu'il voulait à toute force avoir le droit d'assurer mon avenir à moi, je ne vois pas pourquoi je l'aurais refusé ». Elle ne voit pas pourquoi elle l'aurait refusé; mais son déchirement intérieur, sa fièvre incessante, son suicide final, sont la conséquence de ce qu'elle a laissé « assurer son avenir ». Ce même motif a fait

aussi le malheur d'une autre femme de la même pièce, Mme Elvsted. D'abord gouvernante dans la maison de son futur époux, elle dut bientôt se charger du ménage. Puis elle se laissa épouser, quoique tout, en son mari, lui fût « antipathique » et qu'ils n'eussent pas « une pensée en commun ». Ibsen condamne l'homme qui se marie pour de l'argent, non moins que la femme qui laisse « assurer son avenir ». La déchéance morale de Bernick (*Les Soutiens de la société*, P. 71) provient avant tout de ce qu'il a épousé non Mlle Lona Hessel, qu'il aimait, mais une autre : « Ce n'est point un nouvel amour qui m'a décidé à rompre avec toi. C'est sa fortune qui est la cause unique de mon choix ».

Ainsi donc, on ne doit pas se marier en vue d'un avantage. C'est là un principe avec lequel chaque homme raisonnable et moral se déclarera chaleureusement d'accord. Mais pourquoi alors se marierait-on? Il ne peut y avoir à cela qu'une réponse raisonnable : « Par inclination ». Mais c'est ce qu'Ibsen ne veut pas non plus. Le mariage de Nora et de Helmer est un pur mariage d'amour. Il aboutit à une brusque rupture. Wangel (*La Dame de la mer*) a également épousé Ellida par inclination. Elle le constate expressément (P. 108) : « Tu n'avais fait que me voir, tu m'avais adressé à peine quelques paroles, enfin tu me désirais ». Et alors elle se sent étrangère à lui et veut le quitter. Ainsi : Mme Alving, Ellida Wangel, Hedda Gabler, Mme Elvsted se marient par intérêt et font de cette manière le malheur de leur vie. Nora se marie par amour, et devient profondément malheureuse. Le consul Bernick épouse une jeune fille parce qu'elle est riche, et

il paye cette faute de sa ruine morale. Le docteur Wangel épouse une jeune fille parce qu'elle lui plaît, et, en récompense, elle veut abandonner son foyer et lui. Quelle conclusion tirer de tout cela? Que le mariage de raison est mauvais, et que le mariage d'amour n'est guère meilleur? Que le mariage en général ne vaut rien et devrait être aboli? Ce serait là au moins une déduction et une solution. Ce n'est pas celle à laquelle Ibsen arrive. L'inclination seule ne suffit pas, même si, comme dans le cas de Nora, elle est réciproque. Une chose encore est nécessaire : l'homme doit devenir l'éducateur de sa femme. Il doit la faire participer à tout ce qui le concerne, faire d'elle une compagne à droits absolument égaux, avoir en elle une confiance illimitée. Autrement, elle reste éternellement une étrangère dans sa maison. Autrement, le mariage n'est pas un « vrai mariage ». « Je n'ai aucun droit à réclamer mon mari pour moi seule, confesse Ellida (P. 35), car moi-même j'ai aussi une vie de souvenirs à laquelle les autres restent étrangers ». Dans la même pièce, Wangel s'accuse ainsi (P. 99) : « J'aurais dû être un père pour elle, et un guide en même temps ; j'aurais dû faire mon possible pour développer et éclaircir ses idées. Malheureusement, je n'en ai rien fait... Je voulais l'avoir telle qu'elle était ». Mme Bernick se plaint ainsi (*Les Soutiens de la société*, P. 141) : « J'ai cru pendant longtemps que je t'avais possédé, puis reperdu ; je comprends à cette heure que tu ne m'avais jamais appartenu » ; et Mlle Lona Hessel tire, par avance, la morale de l'histoire (P. 124) : « Celle que tu as choisie à ma place n'aurait-elle pu remplir ce rôle auprès de toi? — Bernick. Dans

tous les cas, elle n'a pas été la compagne qu'il me fallait. — Lona. Parce que tu ne l'as jamais initiée à ta vie; parce que tu n'as jamais eu avec elle de rapports sincères et libres ». Le recteur Kroll (dans *Rosmersholm*) a traité sa femme d'après la même méthode : il l'a intellectuellement comprimée, et il est douloureusement surpris quand elle finit par se révolter contre son tyran domestique qui l'a si assidûment éteinte (P. 204) : « Elle, qui tous les jours de sa vie, dans les grandes choses comme dans les petites, a partagé mes opinions, approuvé ma manière de voir, elle n'est pas bien loin de se ranger, sous plus d'un rapport, du côté des enfants. D'après elle, ce qui arrive est de ma faute. J'exerce une action déprimante sur la jeunesse ! Comme si cela n'était pas indispensable... Enfin, voilà comment j'ai la discorde chez moi. Bien entendu, j'en parle le moins possible. Ces choses-là ne doivent pas transpirer ».

Sur ce point aussi on se déclarera complètement d'accord. Le mariage, assurément, ne doit pas être seulement une union des corps, mais aussi une communauté des âmes; assurément, l'homme doit élever le niveau intellectuel de la femme, bien que, — faisons tout de suite cette remarque, — ce rôle d'éducateur et de tuteur assigné à juste titre par Ibsen à l'homme, exclue résolument la pleine égalité intellectuelle des deux époux également réclamée par lui. Mais comment s'accordent avec ces vues sur les véritables rapports de l'homme vis-à-vis la femme, ces paroles de Nora à son mari (P. 270) : « Je veux songer avant tout à m'élever moi-même. Tu n'es pas homme à me faciliter cette tâche. Je dois l'entreprendre seule. Voilà pourquoi je vais te quitter ». On se frotte les yeux et l'on se demande si l'on a

bien lu. Quel est alors le devoir de l'époux dans le « véritable mariage »? Doit-il élever le niveau intellectuel de sa femme? Wangel, Mme Bernick, Mlle Lona Hessel, Mme Kroll l'affirment. Mais Nora le nie rageusement et repousse toute aide. *Farà da se!* Elle veut s'élever et se former elle-même! Si cette contradiction déroute déjà complètement, Ibsen se moque bien plus encore des pauvres gens qui voudraient aller lui demander des règles de morale, en raillant selon son habitude (dans *Le Canard sauvage*) tout ce que, dans ses autres pièces, il a prêché sur le « véritable mariage ». Là se déroule, entre le sinistre idiot Grégoire et le mordant Relling, un dialogue ébaudissant (P. 127) : « Grégoire. Je veux fonder une véritable union conjugale. — Relling. Vous croyez donc que l'union des Ekdal n'est pas ce qu'il faut? — Grégoire. Elle vaut autant que beaucoup d'autres, malheureusement. Mais, quant à être une véritable union conjugale, non, elle ne l'est pas encore. — Hjalmar. Tu n'as jamais songé aux droits de l'idéal, Relling? — Relling. Des sornettes, mon garçon! Mais excusez-moi, monsieur, si je vous demande combien de véritables unions conjugales vous avez vues dans votre vie. Voyons, là, en chiffres ronds? — Grégoire. A vrai dire, je ne crois pas en avoir vu une seule. — Relling. Ni moi non plus ». Et plus incisive encore est la raillerie que distillent les paroles de Hjalmar (P. 137) : « Il y a quelque chose de révoltant, à mon avis, à voir que ce n'est pas moi, mais lui (le vieux Werlé), qui contracte en ce moment une véritable union conjugale... Ton père et Mme Sœrby vont contracter un pacte basé sur une entière franchise de part et d'autre. Il n'y a pas de cachotteries entre eux, pas de

mensonge derrière leurs relations. Si j'ose m'exprimer ainsi (!), ils se sont accordé l'un à l'autre indulgence plénière pour tous leurs péchés ». Ainsi, personne encore n'a vu de « véritable mariage », et quand ce miracle a lieu une fois par hasard, il s'effectue chez M. Werlé et Mme Sœrby, — chez M. Werlé, qui confesse à son épouse qu'il a séduit des jeunes filles et envoyé à sa place de vieux amis en prison, et chez Mme Sœrby, qui confie à son mari qu'elle a eu jadis des rapports intimes avec tous les gens imaginables. C'est une plate imitation de la scène du *Raskolnikow* de Dostojewski, où l'assassin et la fille de joie unissent, après une confession contrite, leurs deux existences souillées et brisées; seulement, chez Ibsen, le motif de la scène est dépouillé de sa grandeur sombre et rabaissé jusqu'au ridicule et au vulgaire.

Quand, chez ce dernier, les femmes découvrent qu'elles ne vivent pas dans le « véritable mariage », leur époux devient soudainement pour elles un « homme étranger », et elles abandonnent sans plus de façons leur foyer et leurs enfants, — les unes, comme Nora, pour « retourner dans son pays d'origine, où elle trouvera plus facilement à vivre »; les autres, comme Ellida, sans se préoccuper de ce qu'elles deviendront; les troisièmes, comme Mme Alving et Hedda Gabler, pour courir bride abattue auprès d'un amant et s'élancer à son cou. Ces départs, eux aussi, ont été excellemment parodiés par Ibsen, et d'une façon doublement grotesque, parce que le rôle ridicule du « fileur » tragique est départi à un homme. « Je devrai bien, dans la neige et dans la tourmente, déclame Hjalmar (*Le Canard sauvage*, P. 166), aller de maison en maison chercher

un abri pour mon vieux père et pour moi ». Et il s'en va effectivement, mais, naturellement, pour revenir le lendemain, la crête basse, et pour déjeuner consciencieusement. Vraiment, il n'y a rien de plus à dire contre la niaiserie des départs emphatiques à la Nora, qui sont devenus l'évangile de tous les hystériques des deux sexes, Ibsen lui-même nous ayant, par la création de son Hjalmar, épargné cette peine.

Nous n'en avons pas encore fini avec les radotages de notre poète sur le mariage. Il semble exiger qu'aucune jeune fille ne se marie avant d'être complètement mûrie, avant qu'elle possède l'expérience de la vie et la connaissance du monde et des hommes.

« Comment suis-je préparée à élever les enfants?, dit Nora (P. 271). C'est une tâche qui est au-dessus de mes forces... Je veux songer avant tout à m'élever moi-même... Je n'ai plus le moyen de songer à ce que disent les hommes et à ce qu'on imprime dans les livres... — Helmer. Tu ne comprends rien à la société dont tu fais partie. — Nora. Non, je n'y comprends rien. Mais je veux y arriver ».

Le meilleur moyen, pour une jeune fille, d'acquérir la maturité nécessaire, c'est de courir les aventures, de connaître de près le plus de gens possible, de tenter, autant que faire se peut, des expériences avec quelques hommes, avant de se lier définitivement. Une jeune fille est à point pour le mariage quand elle a atteint un âge respectable, a tenu quelques intérieurs, peut-être aussi mis au monde plusieurs enfants, et prouvé ainsi à elle-même et aux autres qu'elle est apte à être maîtresse de maison et mère. Ibsen ne dit pas cela expressément, mais c'est la seule conclusion raisonnable qu'on puisse déduire de son théâtre.

Le grand réformateur ne soupçonne pas qu'il prêche là une chose que l'humanité a essayée il y a longtemps et rejetée comme n'étant pas ou n'étant plus avantageuse. Le mariage à l'essai pour plus ou moins de temps, la préférence accordée à des fiancées ornées d'une riche expérience amoureuse et de quelques enfants, tout cela a déjà existé. Ibsen peut apprendre tout ce qui lui est nécessaire à ce sujet auprès de son demi-compatriote le professeur Westermarck, d'Helsingfors [1]. Mais il ne serait pas un dégénéré, s'il ne regardait pas comme un progrès le retour à un état de choses antique depuis longtemps franchi, et ne prenait pas pour l'avenir le passé lointain.

Résumons son canon du mariage, tel qu'il ressort de son théâtre. Il ne faut pas se marier par intérêt (Hedda Gabler, Mme Alving, Bernick, etc.). Il ne faut pas se marier par amour (Nora, Wangel). Un mariage de raison n'est pas un véritable mariage. Mais se marier parce que l'on se plaît l'un l'autre, cela ne vaut rien non plus. Il faut d'abord se connaître tous deux à fond, pour entrer dans le mariage avec la pleine approbation de la raison (Ellida). L'homme doit être pour la femme un précepteur et un éducateur (Wangel, Bernick). La femme ne doit pas se laisser élever et instruire par l'homme, mais acquérir toute seule les connaissances nécessaires (Nora). Si la femme vient à découvrir que son mariage n'est pas un « véritable mariage », elle se sépare de l'homme, car il est un étranger (Nora, Ellida). Elle se sépare aussi de ses enfants, car des

1. Édouard Westermarck, *The history of human marriage*. Londres, 1892, Macmillan. Voir particulièrement les deux chapitres sur « les formes du mariage humain » et « la durée du mariage ».

enfants qu'elle a eus d'un étranger ne peuvent naturellement aussi être que des étrangers. Mais elle doit en même temps rester avec l'homme et essayer de faire de lui, étranger, son homme à elle (Mme Bernick). Le mariage n'est pas destiné à unir deux êtres d'une façon durable. Quand, chez l'un, quelque chose ne convient pas à l'autre, ils se rendent leur alliance et s'éloignent chacun de leur côté. (Nora, Mme Alving, Ellida, Mme Elvsted). Lorsqu'un homme abandonne une femme, il commet un grand crime. (Bernick, Werlé). Et, tout bien résumé, il n'y a pas de véritable mariage (Relling). Telle est la doctrine d'Ibsen sur le mariage. Elle ne laisse rien à désirer sous le rapport de la clarté. Elle suffit complètement à établir le diagnostic de l'état intellectuel du poète norvégien.

Son mysticisme, abstraction faite de ses obsessions religieuses et de ses contradictions renversantes, se manifeste aussi en absurdités dont une intelligence saine serait absolument incapable. Nous avons vu qu'Ellida veut quitter son mari parce que son mariage n'est pas un véritable mariage et que son époux est pour elle un étranger. Pourquoi est-il pour elle un étranger? Parce qu'il l'a épousée sans qu'ils se connussent bien l'un l'autre. « Tu n'avais fait que me voir, tu m'avais adressé à peine quelques paroles ». Elle n'aurait pas dû se vendre. « Plutôt travailler comme une misérable, en gardant ma liberté et ma volonté ». De ceci on ne peut raisonnablement tirer que cette conclusion : c'est qu'Ellida est d'avis qu'un vrai mariage n'est possible que si l'on connaît à fond son fiancé et si on le choisit en pleine liberté. Elle est persuadée que ces conditions existaient chez le premier aspirant à sa

main. « Le premier mariage! il aurait pu devenir l'union vraie et parfaite ». Or, la même Ellida dit, quelques pages plus haut (P. 53), qu'elle ne savait absolument rien sur le compte de ce fiancé; elle ne connaissait même pas son nom, et, en effet, il n'est jamais question de lui, dans la pièce, que comme de « l'étranger ». (WANGEL. Et as-tu d'autres renseignements sur lui? — ELLIDA. Je sais seulement qu'il s'était engagé très jeune comme mousse à bord d'un navire et qu'il avait fait de très longs voyages. — WANGEL. Et tu ne sais rien de plus? — ELLIDA. Non. Nous ne causions jamais de cela. — WANGEL. De quoi donc parliez-vous? — ELLIDA. De la mer surtout! ») Et elle se fiança avec lui parce qu' « il disait : Il le faut. — WANGEL. Il le faut? Tu n'avais donc pas de volonté? — ELLIDA. Jamais, quand il était près de moi ». Ainsi, Ellida doit quitter le Dr Wangel parce qu'elle ne l'a pas suffisamment connu avant son mariage, et elle doit s'en aller avec « l'étranger » au sujet duquel elle ne sait rien du tout. Son union avec le Dr Wangel n'en est pas une, parce qu'elle ne l'a pas accomplie en pleine liberté de volonté, mais son union avec l' « étranger » sera une union « vraie et parfaite », bien que, en se fiançant avec lui, elle n'eût « pas de volonté ». Il est véritablement humiliant, après un tel exemple de profonde confusion mentale, de perdre plus de paroles au sujet de l'état intellectuel d'un homme. Mais puisque cet homme est élevé par des fous et des fanatiques à la hauteur d'un grand moraliste et d'un poète de l'avenir, l'observateur aliéniste ne peut s'épargner la tâche de mettre encore en évidence ses autres absurdités.

Dans cette même *Dame de la mer*, Ellida renonce à son projet de quitter son époux Wangel et de s'en aller avec « l'étranger », dès que Wangel lui dit (P. 141), « avec une douleur résignée » : « Maintenant choisis ta route. Tu es libre, complètement libre ». Alors elle reste avec Wangel; c'est lui qu'elle élit. « D'où vient le changement qui s'est fait en toi? », demande Wangel, et se demande le lecteur avec lui. « Tu ne comprends donc pas, répond Ellida toute vaporeuse, que le changement s'est fait, et qu'il devait forcément se faire, dès que tu me laissas libre d'agir ». Ce second choix est donc destiné à former opposition au premier, quand Ellida se fiança avec Wangel. Or, toutes les conditions, sans exception aucune, sont restées les mêmes. Ellida est maintenant libre, parce que Wangel lui rend expressément sa liberté; mais elle était plus libre encore quand Wangel, n'ayant aucun droit sur elle, n'avait pas besoin de commencer par l'affranchir. Nulle contrainte extérieure ne fut exercée sur elle à l'occasion des fiançailles, pas plus que, ensuite, à l'occasion de sa détermination ultérieure. Sa résolution dépendait exclusivement d'elle-même, alors comme aujourd'hui. Si elle ne se sentait pas libre en se mariant, c'était, d'après sa propre explication, parce qu'à ce moment elle était pauvre et se laissa séduire par l'appât du bien-être. Mais, à cet égard, rien n'a changé. Elle n'a, depuis son mariage, fait aucun héritage, du moins Ibsen ne nous l'apprend pas. Elle est aussi pauvre qu'elle l'a jamais été. Si elle quitte Wangel, elle retombera dans la même situation pénible qu'elle n'a pu supporter étant jeune fille. Si elle reste avec lui, elle est mise à l'abri du besoin, comme elle l'espérait en consen-

tant à devenir sa femme. Où est donc le contraste entre le manque de liberté d'alors et la liberté actuelle, qui doit expliquer le changement? Il n'existe pas. Il ne se trouve que dans le penser trouble d'Ibsen. Si toute cette histoire de pirates d'Ellida, de Wangel et de « l'étranger » est destinée à signifier ou à prouver quelque chose, ce ne peut être que ceci : à savoir qu'une femme doit commencer par vivre quelques années à l'essai avec son mari, avant de pouvoir se lier définitivement, et que, le temps de l'épreuve écoulé, il doit lui être loisible de s'en aller ou de rester, afin que sa décision ait de la valeur. L'unique sens de la pièce est donc un non-sens : le mariage à l'essai.

Nous retrouvons cette même absurdité dans l'idée fondamentale, les prémisses et les déductions de presque toutes ses pièces. La maladie d'Oswald Alving, dans *Les Revenants*, est présentée comme le châtiment des péchés de son père et de la faiblesse morale de sa mère, qui a épousé par intérêt un homme qu'elle n'aimait pas. Or, l'état d'Oswald est la conséquence d'un mal qu'on peut gagner sans dépravation aucune. C'est une vieille idée niaise de membres bigots de ligues contre l'immoralité, qu'une maladie contagieuse est la suite et le châtiment de la débauche. Les médecins savent cela mieux. Ils connaissent des centaines, des milliers de cas où un jeune homme est empoisonné pour toute sa vie, sans avoir commis autre chose qu'un péché véniel selon les vues régnantes. Même le saint mariage ne protège pas contre ce malheur, sans parler des cas où médecins, nourrices, etc., ont contracté la maladie dans l'accomplissement de leurs devoirs, en dehors de toute faute charnelle. Le radotage d'Ibsen ne prouve

donc rien de ce que, d'après lui, il doit prouver. Le chambellan Alving pouvait être un monstre d'immoralité, sans pour cela tomber malade lui-même ni avoir un fils aliéné, et son fils pouvait être aliéné, sans que son père fût plus coupable que tous les hommes qui ne sont pas restés chastes jusqu'à leur mariage. Qu'Ibsen cependant n'ait pas voulu écrire un traité édifiant à la louange de la continence, il le témoigne désagréablement en laissant Mme Alving se jeter dans les bras du pasteur Manders et accoupler hors mariage, par l'entremise de la mère, le fils avec sa propre sœur, et en mettant en outre dans la bouche d'Oswald un panégyrique du concubinage qui est d'ailleurs une des choses les plus incroyables que l'on rencontre chez l'incroyable Ibsen. « Eh! que voulez-vous qu'ils fassent? répond-il au pasteur épouvanté (P. 54). Un jeune artiste pauvre, une jeune fille pauvre... Il faut beaucoup d'argent pour se marier ». Je ne puis supposer qu'une chose : c'est que l'innocent habitant d'une petite ville norvégienne n'a jamais vu de ses propres yeux une « union libre » et a tiré l'idée qu'il s'en fait uniquement des profondeurs de son âme irritée, en anarchiste, contre l'ordre de choses existant. Les habitants des grandes villes qui ont journellement l'occasion de voir des douzaines, des centaines d'unions libres, riront de bon cœur des fantaisies enfantines d'Ibsen, dignes d'un collégien lubrique. Le mariage civil ne coûte, en tous les pays du monde, que quelques sous, infiniment moins que le premier repas offert par le jeune homme à la jeune fille qu'il a déterminée à venir habiter avec lui, et le mariage religieux, loin de coûter quelque chose, rapporte aux époux de l'argent comptant,

des objets de toilette et de ménage, quand ils sont assez peu délicats pour les accepter. Il y a partout des sociétés pieuses qui consacrent beaucoup d'argent à la régularisation des unions libres. Quand les gens se mettent ensemble sans officiers de l'état-civil ni prêtres, ce n'est probablement jamais pour épargner les frais de mariage, mais c'est ou bien par légèreté coupable ou parce que l'un des deux a l'arrière-pensée de ne pas se lier et de s'offrir du plaisir sans assumer de devoirs sérieux; ou enfin, dans les quelques cas qu'un homme moral peut approuver ou au moins excuser, — quand, de part ou d'autre, existe un obstacle légal au-dessus duquel tous deux s'élèvent, forts de leur amour et justifiés devant eux-mêmes par leur résolution sérieuse de vivre fidèles l'un à l'autre jusqu'à la mort.

Pour revenir de cette sous-absurdité à l'absurdité capitale de la pièce, le chambellan Alving, qui s'est abandonné au plaisir de la chair en dehors du mariage, est puni dans son propre corps et dans ses enfants Oswald et Régine. Cela est très édifiant et aura certainement du succès aux conférences pastorales, quoique absurde et faux au plus haut degré. Mentionnons seulement accessoirement qu'Ibsen lui-même recommande et vante continuellement l'impudicité, l' « épanouissement de soi-même ». Mais quelle conclusion tire Mme Alving du cas de son mari? Qu'on doit rester chaste et pur, comme le fait Bjœrnson dans sa pièce intitulée *Le Gant*? Non. Elle en conclut que l'ordre moral existant et la loi sont mauvais! « Ah! cet ordre et ces prescriptions! déclame-t-elle (P. 75), il me semble parfois que ce sont eux qui causent tous les malheurs de ce mende!... Tous ces liens, tous ces égards

me sont devenus insupportables. Je ne peux pas... Je veux me dégager, je veux la liberté ». Qu'est-ce que l'histoire d'Alving, au nom du ciel! a de commun avec l'ordre et la loi, et qu'est-ce que la « liberté » vient faire dans ce *Credo*? Quel rapport ont avec la pièce les sots discours de cette femme, à moins qu'ils n'y soient simplement collés pour provoquer les applaudissements des spectateurs radicaux du poulailler? A Tahiti ne règnent ni l' « ordre » ni la « morale » au sens de Mme Alving. Là, les beautés brunes jouissent de toute la « liberté » à laquelle aspire cette dame, et les hommes « s'épanouissent » au point que les officiers de marine, qui ne sont pas précisément bégueules, détournent avec honte les yeux. Et là justement la maladie du chambellan Alving est si répandue, que tous les jeunes Tahitiens devraient, d'après la doctrine médicale d'Ibsen, être des Oswalds.

Mais c'est une habitude constante de celui-ci, qui se révèle dans toutes ses pièces : il met dans la bouche de ses personnages des phrases à effet d'orateurs de réunions populaires de la plus basse espèce, phrases qui n'ont absolument rien à voir avec les événements de la pièce. « La religion, je ne sais pas au juste ce que c'est, dit Nora au moment de se séparer de son mari (P. 273)... Là-dessus je ne sais que ce que m'en a dit le pasteur Hansen en me préparant à la confirmation. La religion, c'est ceci, c'est cela. Quand je serai seule et affranchie, je vais examiner cette question comme les autres. Je verrai si le pasteur disait vrai... J'apprends aussi que les lois ne sont pas ce que je croyais; mais que ces lois soient justes, c'est ce qui ne peut m'entrer dans la tête ». Or, son cas

n'a aucun rapport avec la doctrine religieuse du pasteur Hansen et l'excellence ou l'injustice des lois. Nulle loi au monde, bonne ou mauvaise, ne peut admettre qu'un enfant signe un chèque du nom de son père, à l'insu de celui-ci, et toutes les lois au monde permettent non seulement au juge, mais lui font une obligation de rechercher les motifs d'une action coupable, bien qu'Ibsen mette cette sottise dans la bouche de Krogstad (P. 193) : « Les lois ne se préoccupent pas des motifs ». Toute cette scène, en vue de laquelle pourtant la pièce a été écrite, est là comme un corps étranger et ne procède pas organiquement d'elle. Si Nora veut abandonner son mari, cela ne peut raisonnablement arriver que parce qu'elle découvre qu'il ne l'aime pas aussi passionnément qu'elle l'a souhaité et espéré. Mais la folle hystérique tient un discours enflammé contre la religion, les lois, la société, qui sont tout à fait innocentes de la faiblesse de caractère et du manque d'amour de son époux, et elle s'en va comme un Coriolan féminin qui montre le poing à sa patrie. Bernick, voulant confesser ses fautes, fait précéder ses aveux de ces paroles (*Les Soutiens de la société*, P. 139) : « Ce moment est propice pour faire son examen de conscience. Une ère nouvelle commence aujourd'hui. Le passé, avec son hypocrisie, ses mensonges, sa fausse honnêteté et ses convenances fallacieuses, ne devra plus être pour nous qu'un musée ouvert pour notre instruction », etc. « Parlez pour vous, monsieur Bernick, parlez pour vous! », pourrait-on crier au vieux bavard qui généralise sur ce ton de prédicateur son cas tout personnel. « Je vais vous parler de la grande découverte que j'ai faite ces derniers jours,

s'écrie Stockmann dans *Un Ennemi du peuple* (P. 260), à savoir que toutes nos sources de vie intellectuelle sont empoisonnées et que notre société civile repose sur le sol corrompu du mensonge ». Cela peut être exact en soi, mais aucun des événements de la pièce ne donne à Stockmann le droit d'aboutir raisonnablement à cette conclusion. Même dans la république de Platon, il pourrait arriver qu'un drôle, plus bête d'ailleurs encore que méchant, se refuse à nettoyer une source reconnue empoisonnée, et un fou seul pourrait tirer de ce fait isolé et de la conduite d'une clique de philistins d'un Landerneau norvégien impossible, cette thèse générale : « Notre société repose sur le mensonge ». Dans *Rosmersholm*, Brendel dit, sur un ton prophétique obscur et profond où frissonne un pressentiment (P. 215) : « Nous traversons un temps d'orage, une période équinoxiale ». Cette phrase aussi, si juste qu'elle puisse être en soi, n'a aucun rapport avec la pièce, car *Rosmersholm* n'a pas ses racines dans le temps, et l'on n'aurait pas besoin d'y changer un seul mot essentiel pour transporter l'action, à son gré, au moyen âge ou dans l'empire romain, en Chine ou dans le royaume des Incas, à n'importe quelle époque ou dans n'importe quel pays où se trouvent des femmes hystériques et des hommes idiots.

On connaît la façon dont les bretteurs qui cherchent des affaires amènent la querelle. « Monsieur, qu'avez-vous à me regarder ainsi? ». « Excusez-moi, je ne vous ai pas regardé ». « Alors je mens? ». « Je n'ai rien dit de pareil ». « Vous me donnez pour la seconde fois un démenti. Vous allez m'en rendre compte ». C'est là la méthode d'Ibsen. Ce qu'il veut, c'est faire sur la société,

l'État, la religion, les lois et la morale, des phrases anarchistes. Mais au lieu de les publier, comme Nietzsche, sans suite, en brochures, il les pique au hasard dans ses pièces, où elles apparaissent aussi inattendues que les couplets chantés dans les farces naïves de nos pères. Qu'on les nettoie de ces phrases ainsi collées, et un Georges Brandès lui-même ne pourra plus les prôner comme des pièces « modernes », car il ne restera plus que des tissus d'absurdités qui n'appartiennent à aucun temps, à aucun lieu, et dans lesquels émergent çà et là quelques scènes et quelques figures accessoires poétiquement belles, qui ne changent rien à la folie de l'ensemble. Ibsen commence toujours, en effet, par trouver une thèse, c'est-à-dire une phrase anarchiste. Ensuite il cherche à élucubrer des êtres et des événements destinés à rendre sensible et à prouver cette thèse; mais ses facultés poétiques, et notamment sa connaissance de la vie et des hommes, n'y suffisent pas. Car il traverse le monde sans le voir, et son regard est toujours plongé dans son propre intérieur. Contrairement au mot du poète, « tout ce qui est humain lui est étranger », et son propre « moi » seul l'occupe et captive son attention. C'est ce qu'il avoue lui-même franchement dans une pièce de vers connue, où il dit : « La vie est un combat contre le spectre qui habite les voûtes du cœur et du cerveau. Être poète, c'est comparaître à son propre tribunal [1] ». « Le spectre qui habite les voûtes du cœur et du cerveau », ce sont les obsessions et les impulsions dans la lutte contre

1. At leve — er Kamp med Trolde
Hjertet og Hjernens Hvaelv;
At digte — det er at holde
Dommedag over sig selv.

lesquelles se dépense, en effet, la vie du dégénéré supérieur; et qu'une poésie qui n'est qu' « une comparution du poète à son propre tribunal » ne puisse refléter l'existence humaine générale coulant librement et à grands flots, mais simplement les arabesques confuses ornant les murs de l'étroite et sombre cellule d'une bizarre existence isolée, c'est ce qui est clair comme le jour. Il voit l'image du monde comme avec un œil d'insecte; un petit trait isolé qui se montre au hasard devant l'une des facettes d'un pareil œil à cul de bouteille, il le saisit bien et le reproduit nettement. Mais ses rapports avec le phénomène entier, il ne les comprend pas, et son organe visuel est inapte à embrasser un tableau d'ensemble un peu étendu. Ainsi s'explique que de tout petits détails et des figures tout à fait accessoires sont parfois pris fidèlement sur nature, mais que les événements principaux et les personnages centraux de son théâtre étonnent toujours par leur absurdité et leur caractère étranger à toutes les réalités du monde. C'est dans *Brand*, vraisemblablement, que l'absurdité d'Ibsen remporte son plus grand triomphe. Les critiques des pays du Nord ont répété à satiété que cette folle pièce est la traduction dramatique du fou dilemme : *Ou — Ou* — de Sœren Kierkegaard. Ibsen montre un toqué qui « veut être tout ou rien », et qui prêche la même chose à ses concitoyens. Ce qu'il entend au juste par ces mots si ronflants, la pièce ne l'indique nulle part, même par une syllabe. Néanmoins Brand réussit à entraîner aussi ses concitoyens dans sa folie, et, un beau jour, il sort avec eux du village et les conduit dans des solitudes montagneuses impraticables. Ce qu'il médite, personne ne le sait ni ne

le soupçonne. Le sacristain, qui semble avoir la tête un peu plus solide que les autres, finit par trouver étrange cette promenade absolument dénuée de sens dans la montagne, et il demande à Brand où il les mène et quel est le but de cette ascension. A quoi Brand lui fait cette merveilleuse réponse (P. 150) : « Combien de temps durera la lutte? (c'est-à-dire l'ascension de la montagne, car il n'est pas question d'autre lutte dans la pièce!) Elle durera jusqu'à la fin de la vie. Jusqu'à ce que vous ayez fait tous les sacrifices, que vous soyez affranchis du pacte, jusqu'à ce que vous le vouliez, le vouliez fermement. (« Le ». Quoi, le? aucune explication à ce sujet!) Jusqu'à ce que tout doute disparaisse, que rien ne vous sépare de : tout ou rien. Et vos sacrifices? Toutes les idoles qui remplacent pour vous le Dieu éternel ; les chaînes d'esclaves étincelantes et dorées avec les lits où vous bercez votre mollesse. Le prix de la victoire? L'unité de la volonté, l'élan de la foi, la pureté des âmes ». Naturellement, à l'audition de cette folie, les bonnes gens retrouvent leur raison et regagnent leur logis ; mais le forcené Brand joue l'offensé parce que ses concitoyens ne veulent pas s'essoufler à gravir la montagne, pour vouloir « cela », pour atteindre « tout ou rien », et arriver à l' « unité de la volonté ». Car tout cela semble habiter sur les montagnes, et non seulement la liberté que, autrefois, les poètes allaient y chercher. (« La liberté habite les montagnes », a dit Schiller.)

Et cependant Brand est une remarquable figure. Ibsen a créé là, inconsciemment, un type très instructif de ces déséquilibrés qui courent, déclament et agissent sous une

impulsion [1], qui reparlent sans cesse, avec une passion farouche, du « but » qu'ils veulent atteindre, dussent-ils y sacrifier leur vie, mais qui ne soupçonnent pas eux-mêmes quel est en somme ce but, ni ne sont capables de le désigner d'une façon intelligible à d'autres. Brand croit que la force qui le pousse est sa propre volonté inflexible. Cette force est en réalité son impulsion inflexible, que sa conscience cherche vainement à saisir et à interpréter à l'aide d'un flot de paroles incompréhensibles.

L'absurdité d'Ibsen n'apparaît pas toujours aussi nettement que dans les exemples cités jusqu'ici. Elle se manifeste fréquemment en phrases confuses et vagues exprimant bien l'état d'un esprit qui s'efforce de formuler en paroles une représentation vaporeuse surgissant en lui, mais qui n'en a pas la force et se perd dans un marmottement machinal privé de sens. On peut distinguer chez Ibsen trois sortes de phrases de ce genre. Les unes ne disent absolument rien et ne contiennent pas plus d'idée que le « tra la la » que l'on met sur un air quand on ne s'en rappelle plus les paroles. Elles sont un symptôme de l'arrêt temporaire du fonctionnement des centres cérébraux de l'idéation [2], et apparaissent aussi, chez les hommes sains, dans l'état de profonde fatigue, sous forme d'intercalations d'embarras dans le discours hésitant. Chez

1. Dr Wilhelm Griesinger, *Pathologie et thérapeutique des maladies psychiques à l'usage des médecins et des étudiants*, 5e édition complètement refondue et augmentée par le Dr Willibald Levinstein-Schleger, Berlin, 1892 : p. 143, sur les impulsions maladives; p. 147, sur l'énergie de volonté accrue.

2. W. Griesinger, *op. cit.*, p. 77 : « Le ralentissement de la pensée peut se produire... par l'état de paresse à la suite d'une dépression mentale, par l'inertie complète jusqu'à l'arrêt de la pensée ».

l'épuisé héréditaire, elles existent à l'état permanent. Les autres affectent l'apparence de la profondeur et d'allusions significatives à quelque chose de non exprimé, mais un examen sérieux les fait reconnaître, elles aussi, comme un tintement de mots vides d'où est absente toute idée. Les troisièmes, enfin, sont si manifestement et si incontestablement des idioties, que même les profanes s'entre-regarderaient effrayés et se sentiraient obligés d'avertir discrètement la famille, si, à la table du café, leurs compagnons en disaient de pareilles.

Je veux donner quelques exemples de chacune de ces trois sortes de phrases.

D'abord les phrases ne disant absolument rien, intercalées entre des mots intelligibles, et qui indiquent une paralysie temporaire des centres d'idéation.

Dans *La Dame de la mer*, Lyngstrand dit (P. 6) : « Je suis pour ainsi dire un peu faible ». Que le lecteur apprécie ce : « pour ainsi dire »! Lyngstrand, qui est sculpteur, parle de ses projets artistiques (P. 30) : « Je compte aussitôt que possible me mettre à une grande œuvre, un groupe, — comme on nomme cela. — ARNHOLM. Est-ce tout? — LYNGSTRAND. Non, il y a encore une autre personne, ce qu'on appelle une figure ». Comme Ibsen fait de Lyngstrand un imbécile, on pourrait croire qu'il lui a mis à dessein dans la bouche ces tours de phrases idiots. Mais, dans *Hedda Gabler*, Brack, un bon vivant rusé et spirituel, dit (P. 109) : « Quant à moi, vous savez bien que j'ai toujours éprouvé un respectueux éloignement pour les liens matrimoniaux, *comme ça en général*, madame Hedda ». Brendel dit, dans *Rosmers-*

holm, P. 216 : « Tu comprends, quand les rêves d'or venaient me visiter,.. je les transformais en vers, en visions, en images. *Tout cela dans de grands contours*, — tu comprends. Oh! combien j'ai joui, savouré dans ma vie! Les joies mystiques du développement intérieur, — *toujours dans de grands contours*. Le recteur Kroll (même pièce, P. 210) dit : « Une famille qui pendant bientôt plusieurs siècles a été la première du district ». Pendant bientôt plusieurs siècles! Cela signifie : il n'y a pas encore plusieurs siècles, mais « bientôt » il y aura « plusieurs siècles ». « Bientôt » doit donc enfermer en lui « plusieurs siècles ». Par quel miracle? *Le Canard sauvage* nous offre les conversations idiotes voulues et exagérées jusqu'à l'impossibilité des messieurs « gras », « chauves » et « myopes », mais aussi cette remarque de Gina, qui ne nous est nullement présentée comme idiote (P. 47) : « Tu es contente d'avoir une bonne nouvelle à annoncer à papa lorsqu'il rentre le soir! — Hedwige. Oui, la maison est tout de suite plus gaie. — Gina. Oh, oui! *il y a du vrai là-dedans* ». Dans la conversation entre Ekdal, Grégoire et Hjalmar au sujet du canard sauvage, on lit (P. 70) : « — Ekdal. Il faisait la chasse en bateau, *comprenez-vous?* Il tire dessus. Mais il voit si mal, votre père. Hum! Il n'a fait que l'estropier. — Grégoire. Quelques plombs dans le corps. — Hjalmar. Oui, *comme ça, deux ou trois plombs...* — Grégoire. Et le voici maintenant parfaitement heureux dans ce grenier. — Hjalmar. Oui, mon cher, parfaitement heureux. Il a engraissé. C'est vrai qu'il est là depuis si longtemps, qu'il aura oublié la vie sauvage, et c'est tout ce qu'il faut. — Grégoire. *En cela*

tu as certainement raison, Hjalmar ». Et dans un dialogue entre Hedwige et Grégoire Werlé (P. 89) : « HEDWIGE. Si j'avais appris à tresser (des corbeilles), j'aurais pu faire le nouveau panier pour le canard. — GRÉGOIRE. Mais oui, et c'était là votre affaire avant tout. — HEDWIGE. Oui, puisque le canard est à moi. — GRÉGOIRE. *C'est ce qu'il est* ».

A présent, quelques exemples de phrases à l'apparence excessivement profonde, mais qui, en réalité, ne signifient rien ou ne sont que des sottises.

Mme Linde (*Maison de poupée*, P. 178) s'exprime ainsi : « Il faut bien avouer que ce sont surtout les malades qui ont besoin d'être soignés », à quoi Rank répond avec profondeur : « Voilà. C'est là la manière de voir qui change la société en hôpital ». Que signifie cette méditative parole d'oracle? Rank pense-t-il que la société est un hôpital parce qu'elle soigne ses malades, et qu'elle serait bien portante si elle ne les soignait pas? Les malades non soignés seraient-ils moins malades? S'il croit cela, il croit une sottise. Ou bien, doit-on laisser mourir les malades sans leur donner de soins, et se débarrasser ainsi d'eux? S'il prêche cela, il prêche une barbarie et un crime, choses qui ne s'accordent pas avec le caractère de Rank tel qu'il est dessiné dans la pièce. Que l'on tourne et retourne comme on veut ces paroles mystérieusement obscures, on n'y trouvera jamais qu'une sottise ou un manque de sens.

Rosmer (*Rosmersholm*, P. 223) dit qu'il veut « employer toutes les forces de son être à ce but unique : l'avènement, dans ce pays, du vrai jugement populaire ». Et, chose

étonnante, les personnes auxquelles il dit cela font toutes semblant de comprendre ce qu'est le « vrai jugement populaire [1] ». Rosmer donne d'ailleurs, sans qu'on les lui demande, quelques explications de sa sentence pythique. « Je désigne au jugement populaire sa vraie mission,... celle de donner la noblesse à tous les hommes du pays... en affranchissant les esprits et en purifiant les volontés... Je veux les réveiller. C'est à eux d'agir ensuite... par leur propre force. Il n'en existe pas d'autre... Les esprits ont besoin de paix, de joie, de réconciliation ». Rébecca lui répète son programme (P. 262) : « Tu voulais te jeter dans la vie active, dans la vie intense d'aujourd'hui, comme tu disais. Aller de foyer en foyer porter la parole de liberté, gagner les esprits et les volontés, donner la noblesse aux hommes, partout à la ronde — élargissant ton cercle de plus en plus. La noblesse! — Rosmer. La noblesse et la joie! — Rébecca. Oui, et la joie. — Rosmer. Car c'est la joie qui ennoblit les esprits ». On ne peut se représenter que comme quelque chose de très joyeux cette action de Rosmer « allant de foyer en foyer », « élargissant son cercle de plus en plus », « donnant la noblesse et la joie aux gens auxquels il s'adresse », en les « réveillant », en « purifiant leur volonté », et en fondant ainsi le « vrai jugement populaire ». Ce galimatias, il est vrai, n'est pas compréhensible, mais il doit néanmoins signifier quelque chose d'agréable, car Rosmer dit expressément

1. Le traducteur français a eu le tort de remplacer ici les mots « jugement populaire » par ceux de « souveraineté populaire », dont il n'est pas le moins du monde question dans le texte original.

(*Note du traducteur*

qu'il a besoin de « joie » pour créer des « êtres de noblesse ». Et, malgré cela, Rébecca découvre soudainement (P. 212) que « l'esprit des Rosmer ennoblit, mais tue le bonheur ». Comment? Rosmer tue le bonheur quand il va « de foyer en foyer », « réveille », « purifie », « porte la liberté », etc., et « donne la noblesse et la joie »? Le mot « joie » implique pourtant au moins un peu de bonheur, et cependant l'éducation des hommes en « êtres joyeux et nobles doit tuer le bonheur » ! Que Rosmer trouve (P. 306) que « la mission d'ennoblir les esprits ne lui convient pas du tout, et que, du reste, la cause en elle-même est si désespérée », cela est jusqu'à un certain point compréhensible, quoique l'on n'explique pas en vertu de quelle expérience il est arrivé à changer ainsi de manière de voir. Quant au mot de Rébecca sur l'effet mortel de l'esprit de Rosmer, il reste absolument inintelligible.

Mme Alving (*Les Revenants*, P. 124) cherche à expliquer et à excuser les égarements de son défunt mari par le verbiage suivant : « Ah! si tu avais connu ton père alors qu'il était encore un tout jeune lieutenant. La joie de vivre! il semblait la personnifier... Il communiquait la gaieté, il répandait un air de fête autour de lui. Et puis cette force indomptable, cette plénitude de vie qu'il possédait!.... Et voilà que ce joyeux enfant, — car il était comme un enfant dans ce temps-là, — se trouve fixé dans une demi-grande ville qui n'avait aucune joie à lui offrir, mais des plaisirs seulement. Pas de but à atteindre : il n'avait qu'un emploi. Pas un travail où tout son esprit eût pu s'exercer : rien qu'une occupation. Pas un seul camarade capable de sentir ce que c'est que la joie de vivre :

rien que des compagnons d'oisiveté et d'orgie ». Ces oppositions ont l'air de quelque chose ; mais si l'on s'applique sérieusement à chercher en elles une idée précise, elles s'envolent en fumée. « But », « emploi », « travail », « occupation », « camarades », « compagnons d'orgie », — ces mots ne forment pas par eux-mêmes des contrastes, mais deviennent tels par l'individualité. Chez un vrai homme, ils coïncident complètement. Chez un homme bas, ils entrent en conflit. La ville grande ou petite n'a rien à faire avec cela. Pour Kant, dans le petit Kœnigsberg du siècle précédent, l' « emploi » était le « but » et le « travail » « l'occupation », et il choisissait des « compagnons » de façon qu'ils fussent en même temps ses « camarades », au moins en tant qu'il pouvait en avoir. Et, à l'inverse, il n'y a pas, même dans la plus grande capitale, d'occupation et de cercle où un dégénéré qui porte en lui la désorganisation pourrait se trouver à l'aise et sentir son intérieur harmonieux.

Dans *Hedda Gabler*, nous rencontrons en foule de ces mots qui ont l'air de dire beaucoup et qui, en réalité, ne disent rien. « Ah! tu as pourtant senti le besoin de vivre! », crie à la jeune femme Lœbvorg (P. 152), qui semble convaincu de lui avoir expliqué par ce mot quelque chose. Et Hedda dit (P. 167) : « Je le vois déjà couronné de pampre, intrépide et ardent ». (P. 176) « Et Eylert Lœvborg, couronné de pampre, est en train de lui lire son manuscrit ». (P. 182) « Avait-il du pampre dans les cheveux? ». (P. 197) « C'est donc ainsi que cela s'est passé! Il n'y a pas eu de couronne de pampre ». (P. 215) « Hedda. Ne pourriez-vous agir en sorte que cela (sa mort) se fît en beauté?

— Lœvborg. En beauté? (*Souriant*) Avec du pampre dans les cheveux? ». « Avec du pampre dans les cheveux », « le besoin de vivre », ce sont là des mots qui, dans le rapport donné, ne signifient absolument rien, mais ouvrent le champ à la songerie. Dans un petit nombre de cas, Ibsen emploie ces expressions nébuleuses rêveusement confuses d'une façon artistiquement justifiée, comme, par exemple, dans ce passage des *Soutiens de la société* (P. 53) : « Rorlund. Dites-moi, Dina, pourquoi aimez-vous être avec moi? — Dina. Parce que vous m'apprenez ce qui est beau. — Rorlund. Ce qui est beau? Qu'y a-t-il de beau dans ce que je puis vous apprendre? — Dina. Si... ou plutôt ce n'est pas que vous m'appreniez rien; mais quand vous parlez, il me semble que je m'envole dans ce qui est beau. — Rorlund. Qu'est-ce que vous entendez par le beau? — Dina. Je n'ai jamais réfléchi à cela. — Rorlund. Eh bien! réfléchissez-y. Voyons, qu'entendez-vous par le beau? — Dina. Le beau — c'est — quelque chose de — magnifique et de — bien loin d'ici! ». Dina est une jeune fille qui vit dans des conditions tristes et pénibles. Il est psychologiquement exact qu'elle résume toute son aspiration vague vers une existence nouvelle et heureuse dans un mot de coloris émotionnel tel que le mot « beau ». Il en est de même de ce dialogue entre Grégoire et Hedwige (*Le Canard sauvage*, P. 90) : « Grégoire. Et puis il a été (le canard sauvage) au fond des mers. — Hedwige. Pourquoi dites-vous : au fond des mers? — Grégoire. Comment devrais-je dire autrement? — Hedwige. Vous pourriez dire : au fond de la mer ou au fond de l'eau. — Grégoire. Pourquoi pas au fond des

mers? — Hedwige. Cela me semble si drôle quand d'autres disent : le fond des mers. — Grégoire. Pourquoi cela?... — Hedwige. Voilà : toutes les fois que je pense à tout ça ensemble, à ce qu'il y a là-dedans, je me dis que le grenier et ce qu'il contient s'appelle d'un seul nom : le fond des mers. Mais c'est si bête,... puisque c'est tout simplement un grenier (l'endroit où vit le canard sauvage, où sont remisés les vieux arbres de Noël, où le vieil Ekdal chasse le lapin, etc.) ». Hedwige est une enfant exaltée à l'âge de la puberté (Ibsen regarde comme nécessaire de constater expressément que sa voix mue et qu'elle joue volontiers avec le feu); il est donc naturel qu'elle frissonne de pressentiments, de rêves et d'instincts obscurs, et introduise dans des expressions poétiques désignant quelque chose de lointain et de sauvage, telles que « le fond des mers », tout l'incompréhensible et le fabuleux qui bouillonnent en elle. Mais quand ce sont, au lieu de fillettes à l'âge de puberté, des personnes adultes, dépeintes comme raisonnables, qui emploient des expressions de ce genre, ce n'est plus là une rêverie psychologiquement justifiée, mais une faiblesse cérébrale pathologique.

Parfois ces mots revêtent la nature d'une obsession. Ibsen les répète opiniâtrément, sans but visible, en leur attribuant une signification mystérieuse. C'est ainsi qu'apparaît, par exemple, dans *Les Revenants*, le mot obscur « joie de la vie ». (P. 108) « Oswald. C'est la joie de vivre que je voyais devant moi (en voyant Régine) ». (P. 109) « Mme Alving. Que me disais-tu de la joie de vivre? — Oswald. Oh, mère, la joie de vivre!... Vous ne la connaissez guère, dans le pays ». (P. 120) « Mère,

as-tu remarqué que tout ce que j'ai peint tourne autour de la joie de vivre? La joie de vivre, partout et toujours ». (P. 123) : « Mme Alving. Tout à l'heure, lorsque tu as parlé de la joie de vivre, tout s'est éclairé pour moi, et j'ai vu sous un nouveau jour ma vie entière... Ah! si tu avais connu ton père... La joie de vivre! Il semblait la personnifier ». Dans *Hedda Gabler*, le mot « beauté » joue un rôle semblable. (P. 217) « Hedda. Servez-vous-en vous-même maintenant du (pistolet). Et puis, en beauté, Eylert Lœvborg! ». (P. 240) « Hedda. Je dis qu'il y a là-dedans de la beauté (dans le suicide de Lœvborg) ». (P. 245) « C'est une délivrance de savoir qu'il y a tout de même quelque chose d'indépendant et de courageux en ce monde, quelque chose qu'illumine un rayon de beauté involontaire. Et voici maintenant qu'il a fait quelque chose de grand, où il y a un reflet de beauté ». Le « pampre dans les cheveux » de la même pièce appartient également à cette catégorie de mots qui répondent à une obsession. L'usage d'expressions mystérieuses incompréhensibles pour l'auditeur et que celui qui les emploie ou bien invente librement ou auxquelles il donne un sens propre s'écartant de l'usage habituel, est un des phénomènes les plus fréquents chez les malades d'esprit. Griesinger y insiste à différents endroits [1], et A. Marie donne quelques exemples caractéristiques de mots et de phrases inventés ou employés dans un sens autre que le sens habituel, con-

1. W. Griesinger, *op. cit.*, p. 176. Il nomme la formation de mots nouveaux « phraséomanie ». Kussmaul donne « à la formation de mots nouveaux incompréhensibles ou à l'emploi de mots connus dans un sens tout à fait étranger », le nom de *paraphasia vesana*.

stamment répétés par des aliénés [1]. Ibsen n est pas un malade d'esprit complet, il est vrai, mais seulement un habitant du pays-frontière, un « mattoïde ». La manière d'employer comme formules des expressions semblables ne va donc pas jusqu'à l'invention de néologismes, tels que A. Marie en cite. Mais qu'il attribue aux expressions « beauté », « joie de vivre », « besoin de vivre », etc., un sens secret qu'un raisonnement sain ne leur reconnaît pas, c'est ce qui ressort d'une façon suffisamment claire des exemples cités.

Donnons enfin quelques spécimens de pur radotage répondant à des conversations en rêve et aux discours incohérents et insensés de fiévreux et de malades souffrant de manie aiguë. Ellida dit (*La Dame de la mer*, P. 19) : « L'eau des fjords est malade. Oui, malade, et je crois qu'elle nous rend malades aussi ». (P. 53) « Nous parlions (Ellida et « l'étranger ») des mouettes, des aigles et de tous les autres oiseaux de l'Océan, tu sais. Et alors il me semblait, figure-toi, que tous ces êtres devaient être de la même race que lui... Moi! il me semblait à la fin que

1. Dr A. Marie, *Études sur quelques symptômes des délires systématisés et sur leur valeur*. Paris, 1892, chapitre II : « Bizarreries du langage. Néologismes et incantations conjuratrices parlées ». Tanzi cite, entre autres, les exemples suivants : Un malade répétait continuellement : *Questo vero e non falso* (c'est vrai et pas faux); un autre commençait chaque phrase par les mots : *Parola di Dio* (parole de Dieu); un troisième disait : *Via la brutta bestia* (dehors la vilaine bête!), et faisait en même temps un signe de bénédiction de la main droite; un quatrième rabâchait constamment : *Volta foglio* (tournez la page); un cinquième s'écriait sur le ton du commandement : *Lips acs livi cux lips sux!* etc. Un malade de Krafft-Ebing (*op. cit.*, p. 130) formait, entre autres, les mots suivants (en allemand) : *Magnetismusambosarbeitswellen* (en français : vagues de travail d'enclume à magnétisme), *Augengedankenausstrahlung* (rayonnement d'idées des yeux), *Glückseligkeitsbetten* (lits de félicité), *Ohrenschlussmaschine* (machine à fermeture des oreilles), etc.

moi aussi je leur étais apparentée... ». (P. 73) : « Je crois que si nous nous étions accoutumés, dès notre naissance, à vivre sur mer, dans la mer même, nous serions peut-être beaucoup, beaucoup plus parfaits que nous ne le sommes, meilleurs aussi et plus heureux. — Arnholm (*plaisantant*). Soit, mais le mal est sans remède. Ainsi nous avons fait fausse route en devenant des animaux terrestres au lieu de devenir des animaux marins. Malheureusement, il est trop tard pour changer. — Ellida. Vous dites là une triste vérité, que nous connaissons tous. Et voilà pourquoi nous souffrons tous d'une peine secrète. Croyez-moi, la mélancolie de l'humanité vient de là (!) ». Et le Dr Wangel, qui nous est dépeint comme un homme raisonnable, dit de son côté (P. 98) : « Elle (Ellida) est si variable, si inconséquente. — Arnholm. Cela vient probablement de son état d'esprit malade. — Wangel. Pas exclusivement. Ce doit être congénital. Ellida appartient aux gens de mer. Voilà la véritable raison! »

Il faut insister sur ce fait que précisément les absurdités, les phrases dépourvues de sens, vagues, affectant la profondeur, les mots mystérieux à aspect de formules et les radotages de rêve, ont essentiellement contribué à acquérir à Ibsen son public spécial. Ils permettent aux hystériques mystiques de rêver, comme Dina au mot « beau » et Hedwige à l'expression « au fond des mers ». Comme ils ne signifient rien, un esprit inattentivement vagabondant peut mettre en eux ce que lui suggère le jeu de son association d'idées sous l'influence de son émotion momentanée. Ils sont en outre une matière excessivement fertile pour les « compréhensifs », aux yeux desquels il

ne peut y avoir aucune obscurité. Les « compréhensifs » expliquent toujours tout. Plus l'idiotie est immense, d'autant plus compliquée, plus spirituelle et plus complète est leur interprétation, et d'autant plus grand l'orgueil du haut duquel ils contemplent le « philistin » qui se refuse énergiquement à voir dans du galimatias autre chose que du galimatias.

Dans une farce des plus réjouissantes du théâtre du Palais-Royal, *Le Homard*, un mari qui rentre subitement chez lui, le soir, surprend un inconnu auprès de sa femme. Celle-ci ne perd pas la tête et dit à son mari que, se trouvant tout à coup mal, elle a envoyé la bonne chercher le premier médecin venu, et que ce monsieur est justement le docteur. Le mari remercie l'amant d'être accouru si vite, et lui demande s'il a déjà prescrit quelque chose. L'amant, qui naturellement n'est pas médecin, cherche à s'esquiver, mais l'époux anxieux persiste à demander une prescription, et le galant, qui se sent inondé d'une sueur froide, doit s'exécuter. Le mari jette un coup d'œil sur l'ordonnance; ce sont des signes absolument illisibles. « Et le pharmacien pourra lire cela? », demande l'époux inquiet. « Comme de l'imprimé », assure le faux médecin, qui veut de nouveau s'éclipser. Mais le mari l'adjure de rester et le retient jusqu'au retour de la bonne de chez le pharmacien. La voici. Le galant se prépare à une catastrophe. Pas du tout. La bonne apporte une potion, une boîte de pilules et des poudres. « Le pharmacien vous a donné cela? », demande le galant abasourdi. « Mais certainement ». « Sur mon ordonnance? ». « Naturellement, sur votre ordonnance », répond la fille surprise. « Le pharmacien

se serait-il trompé? », interrompt l'époux anxieux. « Non, non », se hâte de riposter le galant; mais il contemple longuement les médicaments et devient rêveur.

Les « compréhensifs » sont comme le pharmacien du *Homard*. Ils lisent couramment toutes les ordonnances ibséniennes, même celles — et particulièrement celles — qui ne renferment pas de caractères, mais simplement un griffonnage sans signification. C'est que c'est leur métier de livrer des pilules et des électuaires critiques lorsqu'on leur présente un bout de papier signé d'un soi-disant médecin, et ils les livrent sans broncher, que le papier porte écrit n'importe quoi — ou rien du tout. N'est-il pas caractéristique que la seule chose qu'un de ces « compréhensifs », le mystique M. E. M. de Vogüé, trouve à vanter chez Ibsen, soit précisément une de ces phrases sans signification que j'ai citées plus haut [1]?

Un dernier stigmate du mysticisme d'Ibsen doit également être signalé : son symbolisme. Le canard sauvage, dans la pièce de ce nom, est le symbole de la destinée d'Hjalmar, et le grenier à côté de l'atelier de photographe, celui du « mensonge vital » dont, selon Relling, chaque homme a besoin. Dans *La Dame de la mer*, Lyngstrand

1. Vte E. M. de Vogüé, *Les Cigognes. Revue des Deux Mondes*, 15 février 1892, p. 922. « Ibsen aurait gagné notre créance, ne fût-ce que par quelques axiomes (?) qui répondent à nos défiances actuelles, comme celui-ci... dans *Rosmersholm* : « L'esprit des Rosmer ennoblit, mais il tue le bonheur ». Je suis convaincu que les « compréhensifs » comprendraient et interpréteraient sans difficulté aucune même l'expression « petites armoires d'appétit d'aperception », qu'employait volontiers une démente du professeur viennois Meynert, ou les paroles d'une malade de Griesinger (*op. cit.*, p. 176), disant que « la supérieure la transportait dans le ton latéral militaire et dans le retard des dents », si on ne les prévenait pas que ces phrases-là émanent de fous enfermés.

veut sculpter un groupe qui doit devenir le symbole d'Ellida, de même que l' « étranger » aux « yeux changeants de poisson » est le symbole de la mer, et celle-ci, à son tour, celui de la liberté, de sorte que l' « étranger » serait en vérité le symbole d'un symbole. Dans *Les Revenants*, l'incendie de l'asile est le symbole de l'anéantissement du « mensonge vital » d'Alving, et la pluie, pendant toute la pièce, celui de l'état d'âme oppressé et chagrin des personnages mis en action. Les pièces antérieures, *Empereur et Galiléen*, *Brand*, *Peer Gynt*, fourmillent littéralement de symboles. Chaque figure, chaque accessoire de théâtre a une signification qui s'ajoute à la vraie, et chaque mot renferme un double sens. Nous connaissons déjà, par la « Psychologie du mysticisme », cette particularité qu'a la pensée mystique de soupçonner des rapports obscurs entre les phénomènes. Elle cherche précisément à s'expliquer l'enchaînement des représentations complètement incohérentes surgissant dans la conscience par le jeu de l'association d'idées automatique, en attribuant à ces représentations des rapports cachés, mais essentiels, les unes avec les autres. Les « compréhensifs » croient avoir tout dit quand ils démontrent, avec une mine importante et une grande satisfaction d'eux-mêmes, que l' « étranger », dans *La Dame de la mer*, signifie la mer, et la mer la liberté. Ils oublient complètement que l'on n'a pas seulement à expliquer ce que le poète s'est imaginé sous son symbole, mais en premier lieu et particulièrement, comment et pourquoi il a eu l'idée de se servir de symboles. Un poète à l'esprit clair appelle, conformément au mot connu du satirique français, « un chat,

un chat ». Cela laisse déjà supposer un trouble de l'activité intellectuelle, que d'imaginer un « étranger aux yeux de poisson », pour exprimer une idée aussi simple que celle-ci : les personnes délicates qui vivent dans des conditions étroites éprouvent le profond désir d'une existence libre, grande, sans entraves. Chez les aliénés, le penchant à allégoriser et à symboliser est très ordinaire. « Des arabesques compliquées, des figures symboliques, des gestes et des attitudes cabalistiques, des interprétations étranges de faits naturels, des jeux de mots, des néologismes et des expressions particulières, choses fréquentes dans la paranoïa, donnent au délire une coloration vive et grotesque [1] », dit Tanzi, qui voit dans le symbolisme des aliénés, comme l'a fait Meynert avant lui, un atavisme. Le symbolisme est en effet, chez les hommes à un bas degré de civilisation, la forme habituelle de la pensée. Nous savons pourquoi. Leur cerveau n'est pas encore formé à l'attention, il est encore trop faible pour supprimer les associations d'idées déraisonnables, et il rapporte tout ce qui passe par la conscience à un phénomène quelconque qu'il perçoit à l'instant même ou dont il se souvient.

D'après tous les stigmates intellectuels d'Ibsen que nous avons énumérés, — ses obsessions théologiques du péché originel, de la confession et de la rédemption, les absurdités de ses inventions, les contradictions perpétuelles de ses opinions incertaines, son mode d'expression vague ou dépourvu de sens, son onomatomanie et son symbolisme, — on pourrait le ranger parmi les dégénérés mystiques dont

1. Tanzi, *I neologismi in rapporto col delirio cronico.* Turin, 1890.

je me suis occupé dans le volume précédent. On est néanmoins justifié de le placer parmi les égotistes, parce que, dans sa pensée, l'exacerbation maladive de sa conscience du « moi » est encore plus frappante et plus caractéristique que son mysticisme même. Son égotisme prend la forme de l'anarchisme. Il est en état de révolte constante contre tout ce qui existe. Il n'exerce pas à l'égard de cela une critique raisonnable, il ne montre pas, par exemple, ce qui est mauvais, pourquoi c'est mauvais et comment on pourrait l'améliorer; non : il lui reproche simplement d'exister, et il n'a qu'un désir : le détruire. « Tout ruiner », tel était le programme politique de certains révolutionnaires de 1848, et ce programme est resté celui d'Ibsen. Il le résume avec une netteté qui ne laisse rien à désirer dans sa pièce de vers connue : *A mon ami l'Orateur révolutionnaire*. Il y célèbre le déluge comme « l'unique révolution qui n'ait pas été faite par un bousilleur s'arrêtant à moitié chemin », mais le déluge lui-même n'a pas été assez radical. « Nous voulons le refaire plus radicalement, mais nous avons besoin pour cela d'hommes et d'orateurs. Vous vous chargez d'inonder le jardin terrestre; moi, je place avec délices une torpille sous l'arche[1] ». Dans une série de lettres que son cornac Georges Brandès offre à l'édification des adorateurs d'Ibsen, le poète donne des échantillons plastiques de ses théories[2]. L'État doit être détruit, la Commune de Paris a malheureusement gâché cette belle et

1. Il convient de remarquer l'épaisse fumée authentiquement mystique de cette pensée. Le poète veut tout détruire, même l'arche qui renferme les restes sauvés de la vie terrestre; lui, cependant, se voit placé en dehors de la destruction, c'est-à-dire qu'il survivra à l'anéantissement terrestre général.

2. Georges Brandès, *op. cit.*, p. 431, 435, 438, etc.

riche idée par une exécution maladroite. La lutte pour la liberté n'a pas pour but la conquête de la liberté, mais elle est son propre but. Lorsque l'on croit posséder la liberté et qu'on cesse de lutter, on prouve qu'on l'a perdue. La chose méritoire dans la lutte pour la liberté est l'état de révolte permanente contre toutes les choses existantes, que cette lutte présuppose. Il n'y a rien de sûr ni de durable. « Qui me garantit que, dans la planète Jupiter, deux fois deux ne font pas cinq? » (Cette réflexion est une manifestation évidente de la folie du doute, qui dans ces dernières années a été beaucoup étudiée [1]). Il n'y a pas de véritable mariage. Les amis sont un luxe coûteux. « Ils m'ont longtemps empêché de devenir moi-même ». Le culte du « moi » est l'unique tâche de l'homme. Il ne doit s'en laisser détourner par aucune loi ni par aucune considération.

Ces idées qu'il exprime lui-même dans ses lettres, il les met aussi dans la bouche de ses personnages dramatiques. J'ai déjà cité un certain nombre de phrases égotistes et anarchistes de Mme Alving et de Nora. Dans *Les Soutiens de la société*, Dina dit (P. 23) : « Si je pouvais m'en aller!... Je ne vivrais pas avec des gens... si convenables et si moraux... Je vois arriver ici tous les jours Mlles Hilda

1. J. Cotard, *Études sur les maladies cérébrales et mentales*. Paris, 1891. Dans ce livre, pour la première fois, le « délire des négations » est reconnu et décrit comme une forme de la mélancolie. Le troisième congrès des aliénistes français, qui eut lieu à Blois du 1er au 6 août 1892, consacra presque toutes ses séances à la folie du doute. Dans un travail de F. Raymond et F.-L. Arnaud *Sur certains cas d'aboulie avec obsession interrogative et trouble des mouvements* (*Annales médico-psychologiques*, 7e série, t. XVI), on lit à la page 202 : « Les malades se préoccupent de questions insolubles de leur nature : la création, la nature, la vie, etc. Pourquoi les arbres sont-ils verts? Pourquoi l'arc-en-ciel est-il de sept couleurs? Pourquoi les hommes ne sont-ils pas aussi grands que les maisons? », etc.

Rummel et Nella Holt, que l'on amène afin de me servir d'exemples. Mais jamais je ne serai aussi bien élevée qu'elles, et je ne le veux pas non plus! ». (P. 56) « Ce que je voudrais savoir surtout, c'est si les gens de là-bas (de l'Amérique) sont... très... très... excessivement moraux,... s'ils sont aussi convenables, aussi honnêtes qu'ici. — Johann. Dans tous les cas, ils ne sont pas aussi mauvais qu'on le pense. — Dina. Vous ne me comprenez pas. Au contraire, je voudrais qu'ils ne fussent pas si convenables et si vertueux ». (P. 118) « J'ai peur de tant de respectabilité! — Martha. Comme nous avons souffert ici de mœurs, de bienséance! Révolte-toi, Dina! Il surviendra quelque événement qui éclaboussera toute cette respectabilité ». Dans *Un Ennemi du peuple*, Stockmann déclare (P. 262) : « Je ne peux pas supporter ce qu'on appelle les chefs... Ils gênent toujours un homme libre, n'importe où il se trouve et quoi qu'il fasse, et je voudrais, de concert avec vous, inventer le moyen de les anéantir comme des animaux nuisibles ». (P. 264) « Les ennemis les plus dangereux de la vérité et de la liberté parmi nous, c'est la majorité compacte. Oui, la maudite majorité compacte et libérale... La majorité n'a jamais raison... La minorité a toujours raison ». Quand Ibsen n'attaque pas la majorité avec sérieux, il la raille; — lorsque, par exemple, il confie à de grotesques philistins la tâche de défendre la société, ou fait trahir par de soi-disant radicaux l'hypocrisie de leur libéralisme. (*Les Soutiens de la société*, P. 205. Le préfet de la ville : « Tu veux attaquer tes supérieurs; c'est ton habitude. Tu ne peux tolérer d'autorité au-dessus de toi ». *Rosmersholm*, P. 251. Mor-

tensgaard, le journaliste posant pour l'anti-clérical : « Nous avons bien assez de libres penseurs, monsieur le pasteur. J'allais dire que nous en avons trop. Ce dont le parti a besoin, ce sont des éléments religieux, — quelque chose qui impose le respect à tous. C'est ce qui nous manque terriblement ».)

Dans le même dessein de raillerie anarchiste, c'est toujours par des idiots ou par de méprisables pharisiens qu'il fait prendre la défense du devoir. « Quel droit avons-nous au bonheur? », dit l'imbécile pasteur Manders (*Les Revenants*, P. 58). « Non, nous devons faire notre devoir, madame, et votre devoir était de demeurer auprès de l'homme que vous aviez une fois choisi et auquel vous attachait un lien sacré ». Dans *Les Soutiens de la société*, c'est au coquin Bernick qu'est dévolue la tâche d'affirmer la nécessité de la subordination de l'individu à la société. (P. 63) « Ni l'homme ni la femme ne doivent penser à soi d'abord. Nous devons tous prêter notre appui à une société quelconque, grande ou petite ». Le non moins pitoyable préfet d'*Un Ennemi du peuple* sermonne ainsi son frère Stockmann (P. 163) : « Tu as, en tout cas, un penchant invincible à te frayer ta route où bon te semble, et c'est inadmissible dans une société bien réglée. L'individu doit se soumettre à l'intérêt général ».

On voit le truc. Pour rendre ridicule et méprisable l'idée du devoir et de la subordination nécessaire de l'individu à la société, Ibsen prend comme porte-paroles de cette idée des personnages ridicules et méprisables. Par contre, ce sont les figures sur lesquelles il entasse tous les trésors de son amour, qui sont chargées de défendre la révolte contre le

devoir, d'invectiver ou de railler les lois, les mœurs, les institutions, la discipline de soi-même, et de proclamer un égotisme sans scrupules comme l'unique guide dans la vie.

Les racines psychologiques des instincts anti-sociaux d'Ibsen nous sont bien connues. Elles sont l'incapacité d'adaptation du dégénéré et le malaise perpétuel qui en découle au milieu de conditions auxquelles il ne peut s'accommoder par suite de ses défectuosités organiques. « Le criminel », dit Lombroso, « est, par sa nature névrotique et impulsive et par haine des institutions qui l'ont frappé ou qui l'entravent, un rebelle politique perpétuel latent, qui trouve dans les émeutes le moyen de satisfaire doublement ses passions, en même temps qu'il les voit, pour la première fois, approuvées par un nombreux public[1] ». Cette remarque s'applique pleinement à Ibsen, avec cette petite variante qu'il est seulement un criminel théorique, parce que ses centres moteurs ne sont pas assez vigoureux pour transformer en action ses représentations anarchiquement criminelles, et qu'il trouve non dans la révolte, mais dans son activité de poète dramatique, les moyens de satisfaire ses instincts de destruction.

L'incapacité d'adaptation d'Ibsen fait de lui non seulement un anarchiste, mais aussi un misanthrope, et elle l'emplit d'une profonde lassitude de vivre. La doctrine de l' « ennemi du peuple » est contenue dans l'exclamation de Stockmann : « L'homme le plus puissant du monde, c'est celui qui est le plus seul », et dans *Rosmersholm*

1. C. Lombroso et B. Laschi, *Le crime politique et les révolutions par rapport au droit, à l'anthropologie criminelle et à la science du gouvernement*. Traduit de l'italien par A. Bouchard. Paris, 1892, t. I, p. 195.

Brendel dit (P. 216) : « J'aime à jouir dans la solitude, car alors je jouis dix fois, vingt fois plus ». Ce même Brendel gémit plus tard, avec une gaieté mal jouée (P. 312) : « Je rentre chez moi. J'ai la nostalgie du grand néant... Pierre Mortensgaard ne veut jamais plus qu'il ne peut. Pierre Mortensgaard est capable de vivre sans aucun idéal. Et c'est là, vois-tu, c'est là que gît tout le secret de la lutte et de la victoire. C'est là le comble de la sagesse en ce monde... La nuit noire, c'est encore là ce qu'il y a de mieux. Que la paix soit avec vous! ». Les paroles de Brendel sont particulièrement significatives, car, d'après le témoignage de M. Aug. Ehrhard, Ibsen a voulu se dépeindre lui-même dans ce personnage [1]. Aussi cette petite indication de Brendel (P. 218) : « Ulric Brendel n'a pas coutume de forcer les portes de ces sortes d'institutions (les sociétés d'abstinence absolue) », n'est-elle pas complètement à négliger. Ce qui s'exprime dans ces passages, c'est le « dégoût des gens » et le « *tædium vitæ* » des aliénistes, phénomènes qui ne sont jamais absents des formes dépressives de l'aliénation mentale.

Outre son mysticisme et son égotisme, ce qui frappe encore chez Ibsen, c'est l'extraordinaire indigence de son monde d'idées, qu'il faut également considérer comme un stigmate intellectuel de dégénérescence. Des juges superficiels ou ignorants, qui apprécient la richesse intellectuelle d'un artiste d'après le nombre de volumes qu'il a produits,

1. Auguste Ehrhard, *op. cit.*, p. 412 : « Il (Ibsen) se donne lui-même un rôle pour nous faire part, d'une manière directe, de ses désillusions.... C'est sous la figure fantastique et tourmentée d'Ulric Brendel qu'il se présente à nous. Ne nous laissons pas tromper par le déguisement original dont il s'affuble. Ulric Brendel, le fou, n'est personne autre que Henrik Ibsen, l'idéaliste (?) ».

croient avoir victorieusement réfuté le reproche d'infécondité soulevé contre un dégénéré, en montrant la grosse pile de ses œuvres. Ce genre de preuve ne prend pas, naturellement, auprès de l'homme compétent. L'histoire littéraire des fous enregistre nombre de déments qui ont écrit et publié des douzaines d'épais volumes. Il faut que, pendant de longues années, à peu près nuit et jour, ils aient manié la plume avec une hâte fiévreuse; mais cette activité infatigable ne peut, en dépit de ses abondants résultats typographiques, être qualifiée de féconde, tous ces livres compacts n'offrant pas une seule pensée utilisable. Nous avons vu que Richard Wagner n'a jamais été capable, comme poète, d'inventer une fable, une figure, une situation, mais qu'il a toujours vécu aux dépens des vieux poèmes ou de la Bible. Ibsen possède presque aussi peu de véritable force créatrice personnelle que son parent intellectuel, et comme il dédaigne le plus souvent, dans son orgueil de mendiant, de faire des emprunts à d'autres poètes doués du don créateur ou aux traditions populaires débordantes de vie, ses productions, examinées de près et à fond, paraissent encore infiniment plus pauvres que celles de Wagner. Si nous ne nous laissons pas éblouir par l'art des variations d'un contre-pointiste exceptionnellement adroit en technique dramatique et si nous poursuivons les thèmes qu'il met en œuvre avec tant d'habileté, nous reconnaîtrons bientôt leur désespérante monotonie.

Au centre de toutes ses pièces (à l'exception des pièces romantiques de sa première période, celle de la pure imitation) se tiennent deux figures, toujours les mêmes, qui, en dernière analyse, n'en font qu'une, mais une fois

avec le signe négatif, une autre fois avec le positif, thèse et antithèse dans le sens hégélien : l'être humain qui obéit uniquement à sa loi intérieure, c'est-à-dire à son égotisme, le proclamant avec audace et truculence, et celui qui, au fond, n'agit aussi qu'en vertu de son égotisme, mais qui n'a plus le courage de l'afficher ouvertement et feint le respect de la loi des autres, de la manière de voir de la majorité; donc l'anarchiste avoué et violent, et sa contre-partie, l'anarchiste rusé et lâchement fourbe.

Celui qui affirme son égotisme est, sauf une exception, toujours incarné dans une femme. L'exception est Brand. L'hypocrite, par contre, est toujours un homme, sauf, de nouveau, une exception : dans Hedda Gabler, en effet, le motif n'est pas pur; il se mêle dans son être, au franc anarchisme, un peu d'hypocrisie. Nora, Mme Alving (*Les Revenants*), Selma Bratsberg (*L'Union des jeunes*), Dina, Mlle Lona Hessel, Mme Bernick (*Les Soutiens de la société*), Hedda Gabler, Ellida Wangel, « la Dame de la mer », la Rébecca de *Rosmersholm*, sont une seule et même figure, mais vue en quelque sorte à différentes heures du jour, et, pour cette raison, sous une lumière différente. Les unes sont sur le mode majeur, les autres sur le mode mineur, celles-ci sont davantage hystériquement détraquées, celles-là moins, mais, dans leur essence, elles ne sont pas semblables seulement, elles sont identiques. Selma Bratsberg s'écrie (P. 229) : « Notre malheur? Le supporter ensemble? Tu me trouves maintenant assez bonne pour cela?... Non, je ne puis pas plus longtemps me taire! rester hypocrite et menteuse! Vous allez tout savoir... Oh! comme vous vous êtes mal conduits à mon égard! Vous

avez honteusement agi, tous!... Comme j'ai ambitionné d'avoir une petite part de vos soucis! Mais quand j'interrogeais, on me rebutait avec une douce plaisanterie! Vous m'avez habillée comme une poupée; vous avez joué avec moi comme on joue avec un enfant... Je vais m'en aller, te quitter... Laisse-moi! Laisse-moi! ». Et Nora (P. 270): « J'ai vécu des pirouettes que je faisais pour toi, Forvald... Toi et papa, vous avez été bien coupables envers moi. A vous la faute, si je ne suis bonne à rien... J'ai cru l'être (heureuse), je ne l'ai jamais été... J'ai été gaie, voilà tout... Notre maison n'a pas été autre chose qu'une salle de récréation. J'ai été poupée-femme chez toi, comme j'avais été poupée-enfant chez papa... Voilà pourquoi je vais te quitter... Je veux m'en aller tout de suite ». Ellida (P. 111, 122) : « Ce que je veux, c'est que nous nous mettions d'accord pour nous dégager l'un de l'autre, volontairement... Je ne suis pas celle que tu croyais épouser. Toi-même, en ce moment, tu t'en aperçois, et maintenant nous pouvons nous quitter de plein gré, volontairement... Ici rien ne m'attire, rien ne me retient. Je suis sans racine dans ta maison, Wangel ». Selma menace de s'en aller, Ellida est résolue à s'en aller, Nora s'en va, Mme Alving s'en est allée. Le pasteur Manders dit à cette dernière (*Les Revenants*, P. 60) : « Vous n'avez jamais tendu qu'à l'affranchissement de tout joug et de toute loi. Jamais vous n'avez voulu supporter une chaîne quelle qu'elle fût. Tout ce qui vous gênait dans la vie, vous l'avez rejeté sans regret, sans hésitation, comme un fardeau insupportable, n'écoutant que votre bon plaisir. Il ne vous convenait plus d'être épouse, et vous vous êtes libérée de

votre mari; il vous semblait incommode d'être mère, et vous avez envoyé votre fils parmi les étrangers ». Mme Bernick était, comme ses sosies, une étrangère dans sa maison. Mais elle, elle ne veut pas s'en aller, elle veut rester et tenter de conquérir son mari (*Soutiens de la société*, P. 141) : « J'ai cru pendant longtemps que je t'avais possédé, puis reperdu; je comprends à cette heure que tu ne m'avais jamais appartenu, mais que tu vas être à moi ». Dina, dans la même pièce, ne peut encore s'en aller, car elle n'est pas encore mariée; mais elle donne à son idée de révolte cette forme, qui répond à son état de jeune fille (P. 119) : « Je serai votre femme... Mais je veux d'abord travailler, devenir quelqu'un... Être une chose que l'on prend, non, cela ne me conviendrait pas ». Rébecca, elle non plus, n'est pas mariée mais elle part cependant (*Rosmersholm*, P. 305) : « Je pars. — Rosmer. Tout de suite? — Rébecca. Oui... vers le Nord. C'est de là que je viens. — Rosmer. Mais tu n'as plus rien qui t'y appelle. — Rébecca. Ici non plus, rien ne me retient. — Rosmer. Que comptes-tu faire? — Rébecca. Je n'en sais rien. Tout ce que je désire, c'est que cela finisse ».

Maintenant, la contre-partie : l'égoïste hypocrite qui satisfait son égotisme sans heurter la société. Cette figure se présente successivement sous les noms de Forvald, de Helmer, du consul Bernick, du vicaire Rorlund, du pasteur Manders, du bourgmestre Stockmann, de Werlé, une fois aussi un peu sous celui d'Hedda Gabler, toujours avec les mêmes idées et les mêmes mots. Helmer s'écrie, après les aveux de sa femme Nora (P. 262) : « Oh! le terrible réveil!... Absence de religion, absence de morale,

absence de tout sentiment de devoir!... Il pourrait ébruiter la chose... et, en ce cas, on me soupçonnerait peut-être d'avoir été complice de ta criminelle action... Il faut que je le contente d'une façon ou d'une autre. Il s'agit d'étouffer l'affaire à tout prix ». Le pasteur Manders fait entendre ces paroles en différentes occasions : « On n'a vraiment pas besoin de rendre compte à chacun de ce qu'on lit et de ce qu'on pense entre ses quatre murs... Nous ne pouvons pourtant pas nous livrer aux mauvais jugements et nous n'avons nullement le droit de scandaliser l'opinion... Vous avez déserté, en exposant votre nom et votre réputation, et vous avez été sur le point de perdre par-dessus le marché la réputation des autres. N'était-ce pas trop inconsidéré de venir chercher un refuge chez moi?... La vie de famille n'est malheureusement pas toujours aussi pure qu'elle devrait être. Mais une chose comme celle à laquelle vous faites allusion (des unions incestueuses) ne se sait jamais,... du moins avec certitude ». Le vicaire Rorlund : « Voyez comme la vie de famille s'en va! Voyez avec quelle audace on s'y révolte contre les vérités les plus sacrées!... Il pousse bien un peu d'ivraie parmi le bon grain, mais faisons tous nos efforts pour l'arracher... O Dina, comment pouvez-vous interpréter si mal la prudence!... Quand on est, par vocation, un des soutiens moraux de la société, on ne peut être trop circonspect... Vous m'êtes si chère, Dina! Chut, quelqu'un vient. Dina, faites-le pour moi : rejoignez ces dames dans le jardin... (Un bon livre) est une bienfaisante contre-partie des productions quotidiennes de la presse ». Le consul Bernick, dans la même pièce :

« Mais, par exemple, qu'ils aient choisi ce moment,... juste celui où j'avais le plus besoin de jouir d'une réputation irréprochable! Les journaux des villes voisines vont publier des correspondances d'ici... Les écrivailleurs des journaux me reprochent... Et moi, dont la mission est de donner l'exemple à mes concitoyens, je dois me laisser dire ces choses-là en face! Je ne veux pas le supporter plus longtemps, car je n'ai pas mérité que l'on déshonore ainsi mon nom... Je tiens à garder ma conscience pure. En outre, cela fera bonne impression dans la presse et surtout dans les cercles, quand on verra que je mets de côté toutes considérations personnelles pour laisser la justice suivre son cours ». Kroll, dans *Rosmersholm* : « Lisez-vous jamais les journaux radicaux?... Ainsi, vous avez vu comment ces messieurs « du peuple » se sont jetés à la curée? Quelles infâmes grossièretés ils se sont permises envers moi? ». Werlé, dans *Le Canard sauvage* : « Si même, par dévouement pour moi, elle consentait à braver les mauvaises langues, les méchants propos et tout ce qui s'ensuit? ». Le préfet, dans *Un Ennemi du peuple* : « Si je veille sur ma réputation avec une certaine jalousie, c'est dans l'intérêt de la ville... Je considère comme de la plus grande importance que, dans l'intérêt de la Société, ton rapport ne soit pas présenté à la direction des Bains. Plus tard, nous ferons de notre mieux, en secret; mais cette fatale affaire doit rester absolument ignorée du public... Tu as en outre la déplorable manie de raconter au public, dans les journaux, tout ce que tu penses, le possible et l'impossible. Dès que tu as une idée, il faut que tu en fasses immédiatement un article

de journal, ou même une brochure ». Finalement, Hedda Gabler : « Comment as-tu pu partir si ouvertement!... Que dira le monde?... J'ai si peur du scandale!... Je crois que vous devriez accepter, par égard pour vous-même, ou plutôt par égard pour le monde ».

En lisant à la file tous les passages sur le mode de Nora et de Helmer, on aura forcément l'impression qu'ils font partie d'un seul et même rôle, et cette impression sera juste, car, sous une douzaine de noms différents, c'est toujours aussi un rôle unique. On peut en dire autant des femmes qui, contrairement à l'égotiste Nora, se sacrifient pour les autres. Martha Bernick, Mlle Lona Hessel, Hedwige, Mlle Tesman, etc., sont toujours la même figure diversement déguisée. Mais l'uniformité s'étend jusqu'aux plus petits détails. La maladie héréditaire de Rank est simplement reprise plus à fond dans la maladie héréditaire d'Oswald. Le départ de Nora se renouvelle presque dans chaque pièce et est parodié dans *Le Canard sauvage* par le départ de Hjalmar. Un trait de cette scène apparaît mot pour mot dans les répétitions de celle-ci. « Nora. Je laisse les clefs là. Pour ce qui concerne le ménage, la bonne est au fait... elle l'est mieux que moi ». « Ellida. Que je parte,... je n'aurai pas une clef à remettre, pas un ordre à donner. Pas un lien ne m'attache à ta maison ». Dans *Maison de poupée*, l'héroïne, qui a réglé son compte avec la vie et voit venir en frissonnant la catastrophe, se fait jouer sur le piano, par Rank, une tarentelle sauvage, qu'elle accompagne en dansant; dans *Hedda Gabler*, on entend l'héroïne « jouer sur le piano un air de danse endiablé », avant qu'elle se tire un coup de pistolet. Rosmer dit à

Rébecca déclarant qu'elle veut mourir : « Non! tu recules, tu n'oses pas ce qu'elle a osé ». Le concussionnaire Krogstad dit à Nora qui le menace de se tuer : « Oh! vous ne m'effrayez pas. Une dame délicate et distinguée comme vous... On ne fait pas de ces choses-là ». A Hedda Gabler qui vient de lui dire : « Plutôt mourir! », Brack répond : « Ces choses-là se disent, mais ne se font pas ». C'est à peu près dans les mêmes termes qu'Helmer reproche à sa femme Nora, et le pasteur Manders à Mme Alving, celui-là, de lui avoir sacrifié son honneur par suite du faux qu'elle a commis, celui-ci, d'avoir voulu lui sacrifier le sien. C'est absolument dans les mêmes termes que Mlle Lona Hessel exige de Bernick, et Rébecca de Rosmer, qu'ils fassent leur confession. Werlé a commis le crime de séduire la servante Gina. Le crime d'Alving a été de séduire sa servante. Cette façon pitoyablement débile de se répéter soi-même, cette impuissance d'un cerveau paresseux à effacer l'empreinte d'une idée une fois élaborée péniblement, vont si loin chez Ibsen, que, même dans la dénomination de ses personnages, il demeure, consciemment ou inconsciemment, sous l'influence d'un écho. Nous avons dans *Maison de poupée* Helmer, dans *Le Canard sauvage* Hjalmar, dans *Les Soutiens de la société* Hilmar, le frère de Mme Bernick.

C'est ainsi que tout le théâtre d'Ibsen est comme un kaléidoscope de bazar à deux sous. Quand on regarde par le trou dans le tuyau en carton, on aperçoit, à chaque secousse de l'instrument, de nouvelles figures bigarrées. Ce jouet amuse les enfants. Mais les grandes personnes savent qu'il n'y a là-dedans que quelques frag-

ments de verre de couleur, toujours les mêmes, assemblés pêle-mêle, et multipliés par trois morceaux de verre à glace en un dessin symétrique dont les arabesques sans expression fatiguent bien vite. Mon image ne s'applique pas seulement au théâtre d'Ibsen, mais aussi à l'auteur lui-même. En réalité, le kaléidoscope, c'est lui. Les quelques pauvres débris de verre avec lesquels il cliquette depuis trente ans et qu'il secoue au hasard, en des combinaisons faciles, sont ses obsessions. Celles-ci ont pris naissance dans son intérieur malade, et ne lui ont pas été suggérées par le spectacle du monde. Ce prétendu « réaliste » ne sait rien de la vie réelle. Il ne la comprend pas, il ne la voit même pas, il ne peut, en conséquence, renouveler avec son aide sa provision d'impressions, d'idées, de jugements. D'après la recette connue pour construire des canons, on prend un trou et on verse du métal autour. Ibsen procède de même dans la construction de ses pièces. Il a une thèse, ou, plus justement, une folie anarchiste : c'est le trou. Il ne s'agit plus que d'entourer ce trou, ce néant, du métal de la réalité vitale. Mais celle-là, Ibsen ne la possède pas. Tout au plus trouve-t-il parfois, en fouillant dans le fumier, quelques petits fragments de clous à ferrer usés ou une vieille boîte à sardines, mais ce maigre métal ne suffit pas pour faire un canon. Là où il s'efforce de tracer un tableau d'événements contemporains réels, il étonne par la mesquinerie des faits et des êtres qui constituent son expérience.

Philistin, petit provincial, ce ne sont pas encore les mots qui conviennent ici. Cela tombe déjà au-dessous du

seuil de l'humain. Le vieux naturaliste François Huber et John Lubbock enregistrent des faits de ce genre, quand ils observent la vie d'une colonie de fourmis. Les petites particularités qu'Ibsen attache avec des épingles à ses thèses à deux jambes, pour leur donner du moins autant de ressemblance humaine qu'en possède un épouvantail à moineaux, sont empruntées à une horrible société de « petit trou pas cher » norvégien, composée d'ivrognes et de hurluberlus, d'idiots et d'oies hystériques devenues folles, qui n'ont jamais formé clairement en leur vie d'autre idée que celles-ci : « Comment me procurerai-je une bouteille d'eau-de-vie? », ou : « Comment me rendrai-je intéressante aux yeux des hommes? » La seule chose qui distingue des animaux ces Lœvborg, ces Ekdal, ces Oswald Alving, etc., c'est qu'ils boivent ferme. Les Nora, les Hedda, les Ellida ne font point ribote, mais, par contre, elles divaguent de façon à exiger la camisole de force. Les grands événements de leur vie sont l'obtention d'un emploi dans une banque (*Maison de poupée*), leurs catastrophes, l'aveu qu'on n'a plus la croyance religieuse (*Rosmersholm*), la perte d'une situation de médecin de ville d'eaux (*Un Ennemi du peuple*), l'ébruitement d'une aventure nocturne amoureuse du temps de la jeunesse (*Les Soutiens de la société*) ; les crimes épouvantables qui assombrissent, comme un nuage orageux, la vie de ses personnages et du milieu qui les entoure, ce sont une amourette avec une servante (*Les Revenants*, *Le Canard sauvage*), une liaison avec une chanteuse de café-concert (*Les Soutiens de la société*), une coupe de bois irrégulière, commise par erreur, dans une forêt de l'État (*Le Canard sauvage*),

une visite dans une maison publique à la suite d'un bon dîner (*Hedda Gabler*). Il m'arrive parfois de passer une demi-heure avec de petits enfants pour m'amuser à leur conversation et à leurs jeux. Le hasard voulut une fois que les enfants eussent été témoins, dans la rue, d'une arrestation. La personne qui les accompagnait les avait bien vite éloignés de ce spectacle, mais ils en avaient vu assez pour être fortement impressionnés. Le lendemain, à mon arrivée, leur esprit était encore tout rempli du grand événement, et j'entendis le dialogue suivant : « Mathilde (*trois ans*). Pourquoi a-t-on donc arrêté ce monsieur? — Richard (*cinq ans, très digne et sentencieux*). Ce n'était pas un monsieur, c'était un méchant homme. On l'a mis en prison parce qu'il n'était pas sage. — Mathilde. Qu'a-t-il donc fait? — Richard (*après un moment de réflexion*). Sa maman lui avait défendu de prendre du chocolat. Il a cependant pris du chocolat. Voilà pourquoi sa maman l'a fait mettre en prison ». Cette conversation d'enfants m'est revenue à la mémoire chaque fois que je suis tombé, dans le théâtre d'Ibsen, sur un de ces crimes qu'il traite avec une importance si déroutante. Ils sont empruntés à l'horizon intellectuel d'un bambin dont le pantalon laisse passer, par derrière, un pan de chemise.

Nous avons maintenant fait le tour d'Ibsen. Au risque d'être prolixe et lourd, je l'ai toujours caractérisé avec ses propres paroles, afin que le lecteur ait sous les yeux la matière même d'où j'ai dérivé mes jugements. Ibsen s'offre à nous comme un mystique et un égotiste qui aimerait à prouver que le monde et les hommes ne valent pas le

diable, mais qui prouve seulement qu'il n'a pas le plus faible soupçon de celui-là et de ceux-ci. Incapable de s'adapter à n'importe quelles conditions, il médit d'abord de la Norvège, puis de l'Europe en général. On ne peut rencontrer, dans une seule de ses pièces, une seule idée vraiment contemporaine, se rattachant vraiment aux forces actives de l'époque présente, à moins qu'on ne veuille faire l'honneur à son anarchisme, qui s'explique par la constitution maladive de son esprit, et à ses parodies des résultats les plus incertains des recherches en matière d'hypnose et de télépathie, de les regarder comme des idées de cette sorte. Il est un habile technicien dramatique et il s'entend à présenter avec une grande force poétique des personnages d'arrière-fond et des situations en dehors du grand courant de la pièce. Mais c'est là aussi le seul mérite authentique qu'une analyse consciencieuse et saine puisse trouver en lui. Il a osé parler de ses « idées morales », et ses admirateurs répètent le mot couramment. Les idées morales d'Ibsen! Ceux qui n'en rient pas, après avoir lu son théâtre, ne possèdent réellement aucun sens humoristique. Il semble prêcher le reniement de la foi religieuse, et n'a pu se débarrasser des idées religieuses de la confession, du péché originel, du sacrifice du Sauveur. Il pose comme idéal l'égoïsme de l'individu et son affranchissement de tout scrupule, et à peine un individu a-t-il agi un peu sans scrupule, qu'il gémit d'un ton contrit jusqu'à ce qu'il ait soulagé par la confession son cœur plein à étouffer; les seules figures vraies et agréables qui réussissent à Ibsen, ce sont les femmes qui se sacrifient pour d'autres jusqu'à l'anéantis-

sement de leur individualité. Il célèbre chaque accroc à la morale comme un acte héroïque, et punit en même temps tout simplement de la mort la plus légère et la plus sotte amourette. Il se gargarise avec les mots « vérité », « progrès », etc., et prône dans sa meilleure œuvre le mensonge et l'immobilité. Et toutes ces contradictions n'apparaissent pas, ainsi qu'on pourrait le croire, successivement, comme des stations sur le chemin de son évolution; non, elles sont simultanées, elles se présentent toujours les unes à côté des autres. Son admirateur français Auguste Ehrhard voit ce fait un peu gênant et cherche à l'excuser de son mieux [1]. Son commentateur norvégien, au contraire, Henrik Iæger, affirme avec la plus grande sérénité d'âme que ce qui caractérise surtout les œuvres d'Ibsen, c'est leur unité [2]. Le Français et le Norvégien ont agi très imprudemment en ne se concertant pas avant de louer d'une façon si divergente leur grand homme. La seule « unité » qu'il me soit possible de découvrir dans Ibsen, c'est celle de sa confusion. Le seul point en lequel il est réellement toujours resté semblable à lui-même, c'est sa complète incapacité d'élaborer une seule idée nette, de comprendre un seul des mots d'ordre qu'il pique çà et là dans ses pièces, de tirer d'une seule prémisse les conséquences justes.

1. Auguste Ehrhard, *op. cit.*, p. 120 : « Avec une admirable franchise, Ibsen signale dans ses dernières œuvres l'abus que l'on peut faire de ses idées (!). Il conseille aux réformateurs une prudence extrême, si ce n'est le silence. Quant à lui, il cesse d'exciter la foule à la poursuite du progrès (!) moral et social; il se retranche dans son pessimisme dédaigneux, et jouit, dans une aristocratique solitude, de la vision sereine des temps futurs ».

2. Henrik Iæger, *Henrik Ibsen og hans Vaerker. En Fremstilling i Grundrids.* Christiania, 1892, passim.

Et c'est ce détraqué méchant, anti-social, d'ailleurs superbement doué au point de vue de la technique du théâtre, qu'on a osé élever sur le pavois comme le grand poète universel du siècle finissant! Ses partisans ont crié aux quatre coins du monde : « Ibsen est un grand poète! », tant qu'enfin les esprits solides devinrent hésitants, et que les esprits faibles furent complètement subjugués. Dans un livre récent sur Simon le Magicien, il y a cette jolie histoire : « Le Libyen Apsethus voulait devenir dieu. En dépit toutefois de ses immenses efforts, il ne pouvait contenter son violent désir. Il voulait en tout cas que l'on crût qu'il était devenu dieu. Il réunit à cet effet une grande quantité de perroquets, si nombreux en Libye, et les enferma tous dans une cage. Il les garda un certain temps et leur apprit à dire : Apsethus est dieu. Quand les oiseaux eurent appris cela, il ouvrit la cage et les lâcha. Et les oiseaux se répandirent dans toute la Libye, et leurs paroles pénétrèrent jusque dans les établissements grecs. Et les Libyens, étonnés de la voix des oiseaux et ne soupçonnant pas quelle ruse Apsethus avait employée, le considérèrent comme un dieu [1] ». Conformément à l'exemple de l'ingénieux Apsethus, Ibsen a su apprendre à quelques « compréhensifs », à ces Georges Brandès, à ces Auguste Ehrhard, à ces Henrik Iæger, etc., ces mots : « Ibsen est moderne! Ibsen est un poète de l'avenir! », et ces perroquets se sont répandus dans tous les pays et jacassent d'une façon étourdissante dans les livres et les journaux : « Ibsen est grand! Ibsen est un esprit moderne! ». Et les

1. G.-R.-S. Mead, *Simon Magus*. Londres, 1892.

débiles dans le grand public murmurent après eux ce cri, parce qu'ils l'entendent fréquemment, et que chaque parole fortement accentuée, prononcée avec décision, fait sur eux de l'impression.

Sans doute, ce serait se montrer superficiel que de croire que l'audace de ses corybantes explique seule la place à laquelle on a pu pousser Ibsen. Il a, sans conteste, des traits par lesquels il devait agir sur ses contemporains.

D'abord, ses phrases confuses sur la « grande époque dans laquelle nous vivons », sur l' « ère nouvelle qui s'annonce », sur la « liberté », le « progrès », etc., et ses allusions incidentes et vagues à ce sujet. Ces phrases étaient faites pour plaire à tous les rêveurs et à tous les radoteurs, car elles laissent le champ libre à toutes les interprétations et permettent notamment de présumer dans leur auteur de la modernité et une hardie poussée en avant. Qu'Ibsen lui-même se moque cruellement, dans *Le Canard sauvage*, des « compréhensifs », en faisant employer par Relling le mot « démoniaque » absolument dépourvu de sens, d'après sa propre déclaration, comme lui-même emploie son verbiage sur la liberté et le progrès, cela ne les décourage pas. Ce qui précisément fait d'eux des « compréhensifs », c'est qu'ils peuvent interpréter chaque passage à leur convenance.

Ensuite, sa doctrine du droit de l'individu de vivre suivant sa propre loi. Est-ce véritablement là sa doctrine? On doit le nier quand, après s'être fait jour à travers ses nombreuses contradictions et réfutations de lui-même, on a vu qu'il traite avec un amour particulier les brebis expiatoires qui ne sont que négation de leur propre

« moi », que suppression de leurs instincts les plus naturels, qu'amour du prochain et que tendres égards. En tout cas, ses apôtres ont prétendu que l'individualisme anarchiste est la doctrine centrale de son théâtre. M. Aug. Ehrhard la résume dans ces mots : « La révolte de l'individu contre la société. En d'autres termes, Ibsen est l'apôtre de l'autonomie morale [1] ». Or, une telle doctrine est de nature à exercer des ravages parmi les gens à la pensée paresseuse ou parmi ceux qui sont incapables de penser.

M. Aug. Ehrhard ose employer cette expression : « autonomie morale ». Au nom de ce beau principe, les hérauts critiques d'Ibsen persuadent à la jeunesse qui accourt vers lui qu'elle a le droit de « s'épanouir », et ils sourient avec bienveillance quand leurs auditeurs entendent par là le droit de céder à leurs bas instincts et de s'affranchir de toute discipline. Comme le font les ruffians, dans les ports de la Méditerranée, aux voyageurs bien vêtus, ils murmurent à l'oreille de leur public : « Amusez-vous! Jouissez! Venez avec moi, je vous montrerai le chemin! ». Mais c'est l'immense erreur des gens de bonne foi et l'infâme fourberie des corrupteurs de la jeunesse aspirant au salaire de leur proxénétisme, de confondre l' « autonomie morale » avec l'absence de frein.

Ces deux notions ne sont pas seulement non synonymes, elles sont même opposées l'une à l'autre et s'excluent mutuellement. Liberté de l'individu! Le droit de disposer de soi-même! Le « moi » son propre législateur! Quel est

1. Auguste Ehrhard, *op. cit.*, p. 94.

ce « moi » qui doit se donner ses lois? Quel est ce « soi-même » pour lequel Ibsen revendique le droit de disposer seul? Quel est ce libre individu? Nous avons déjà vu dans la « Psychologie de l'égotisme » que toute la notion d'un « moi » opposé au reste du monde comme quelque chose d'étranger et d'exclusif, est une illusion de la conscience, et je n'ai pas besoin d'y revenir ici. Nous savons que l'homme, comme tout être vivant très compliqué et hautement développé, est une société ou un État d'êtres vivants de plus en plus simples, de cellules et de systèmes de cellules ou organes qui ont tous leurs fonctions et leurs besoins propres. Ils se sont associés dans le cours de l'évolution de la vie sur la terre et ont subi des altérations afin de pouvoir accomplir des fonctions plus hautes que celles possibles à la cellule simple et à l'agglomération de cellules primitive. La plus haute fonction de la vie que nous connaissions jusqu'ici est la conscience claire, le contenu le plus élevé de la conscience est la connaissance, et le but le plus visible et le plus immédiat de la connaissance est de fournir à l'organisme toujours de meilleures conditions de vie, c'est-à-dire de prolonger le plus longtemps possible son existence et d'emplir celle-ci du plus grand nombre de sensations de plaisir. Pour que l'organisme, dans son ensemble, puisse être au niveau de sa tâche, ses parties constitutives sont obligées de se soumettre à une hiérarchie sévère. L'anarchie à l'intérieur de l'organisme est de la maladie et mène rapidement à la mort. Chaque cellule accomplit son travail chimique de décomposition et de reconstruction de combinaisons, sans s'occuper d'autre chose. Elle travaille presque exclusive-

ment pour elle. Sa conscience est la plus limitée qu'on puisse imaginer, sa prévision est probablement nulle, sa faculté d'adaptation par sa propre force est si faible que, pour peu qu'elle soit nourrie un tantinet plus faiblement que sa voisine, elle ne peut se maintenir en face de celle-ci et est immédiatement dévorée par elle [1]. Le groupe de cellules différencié, l'organe, a déjà une conscience plus étendue, ayant son siège dans ses propres ganglions nerveux; sa fonction est plus compliquée et ne profite plus à lui seul ou à lui principalement, mais à l'organisme total; il a donc déjà aussi une influence — je dirais constitutionnelle — sur la direction des affaires de l'organisme total, qui s'affirme en ce que l'organe est capable d'inspirer à la conscience des représentations qui poussent la volonté à des actes. Mais l'organe le plus élevé dans lequel se résument tous les autres, est la substance grise. C'est elle qui est le siège de la conscience claire. Elle travaille le moins pour elle, le plus pour la chose publique, c'est-à-dire pour l'organisme total. Elle est le gouvernement de l'État. A elle aboutissent tous les rapports de l'intérieur et du dehors; il faut qu'elle s'oriente au milieu de toutes les complications, qu'elle fasse preuve de prévoyance et qu'elle tienne compte, à chaque acte, non seulement de l'effet immédiat, mais aussi des conséquences plus éloignées pour

1. W. Roux, *Sur la lutte des parties de l'organisme.* Leipzig, 1881. Depuis la publication de ce travail, la doctrine de la phagocytose ou de la digestion des cellules plus faibles par les plus fortes a été considérablement élargie. Mais ce n'est pas le lieu de citer ici les nombreuses communications parues à ce sujet dans les revues allemandes : la *Revue de zoologie scientifique*, les *Archives* de Virchow, la *Feuille centrale biologique*, les *Annales zoologiques*, etc.

la chose publique. Quand donc il est question de « moi », de « soi-même », d' « individu », on ne peut raisonnablement avoir en vue une partie subordonnée quelconque de l'organisme, le petit orteil ou le rectum, mais seulement la substance grise. Elle, certes, a le droit et le devoir de diriger l'individu et de lui prescrire sa loi. Elle, c'est-à-dire la conscience. Mais comment celle-ci forme-t-elle ses jugements et ses décisions? Elle les forme à l'aide des aperceptions éveillées en elle par les excitations venant des organes intérieurs et des sens. Si la conscience se laisse diriger seulement par les excitations organiques, elle cherche à satisfaire des désirs momentanés aux dépens du bien-être dans l'heure suivante, elle nuit à un organe en favorisant le besoin d'un autre, et elle néglige de prendre en considération des circonstances du monde extérieur avec lesquelles elle devrait compter dans l'intérêt de l'organisme. Quelques exemples très simples à cet égard. Un homme nage entre deux eaux. Les cellules n'en savent rien et ne s'en occupent pas. Elles empruntent tranquillement au sang l'oxygène dont elles ont momentanément besoin et dégagent en échange de l'acide carbonique. Le sang corrompu excite la moelle allongée, et celle-ci réclame impétueusement un mouvement d'inspiration. Si la substance grise cédait à ce désir pleinement justifié d'un organe et transmettait aux muscles intéressés l'impulsion d'un mouvement d'inspiration, le poumon se remplirait d'eau et la mort de l'organisme total s'ensuivrait. Aussi, la conscience n'obéit-elle pas aux demandes de la moelle allongée, et, au lieu d'envoyer des impulsions de mouvement aux muscles intercostaux et du diaphragme,

elle les envoie aux muscles des bras et des jambes ; le nageur, au lieu de respirer dans l'eau, émerge à la surface. Autre cas. Un convalescent de fièvre typhoïde éprouve une boulimie. S'il cédait à sa faim, il se procurerait une satisfaction immédiate, mais, vingt-quatre heures après, il mourrait vraisemblablement d'une perforation de l'intestin. Sa conscience résiste en conséquence, pour le bien de l'organisme total, au désir de ses organes. Naturellement, les cas sont bien rarement si simples, mais beaucoup plus compliqués. Toutefois, c'est toujours la tâche de la conscience d'examiner les excitations qui lui arrivent de la profondeur des organes, de comprendre dans les représentations de mouvement qu'elles provoquent toutes ses expériences précédentes, sa connaissance, les directives du monde extérieur, et de ne pas céder à ces excitations, quand les jugements qui leur sont opposés l'emportent en force sur elles.

Même un organisme absolument sain dépérit vite, lorsque l'activité inhibitrice de la conscience ne s'exerce pas et que, par ce manque d'exercice, sa force inhibitrice s'étiole. La folie des Césars n'est rien autre chose que la conséquence de l'indulgence systématique de la conscience pour chaque exigence des organes [1]. Si l'organisme n'est pas tout à fait sain, s'il est dégénéré, sa ruine est encore beaucoup plus rapide et plus sûre quand il obéit aux exigences de ses organes, car ceux-ci souffrent alors de perversions, ils réclament des satisfactions qui ne sont pas seulement nuisibles à l'organisme total ultérieurement, mais leur nuisent à eux-mêmes immédiatement.

1. Jacoby, *La Folie des Césars*. Paris, 1881.

Quand donc on parle du « moi » qui doit avoir le droit de décider de lui-même, il ne peut être question que du « moi » conscient, de la pensée qui examine, se souvient, observe et compare, et non des « sous-moi » incohérents, le plus souvent en lutte entre eux, qu'enferme l'inconscient [1]. L'individu est l'homme jugeant, non l'homme instinctif. La liberté, c'est l'aptitude de la conscience à puiser des excitations non seulement dans les désirs des organes, mais aussi dans le travail des sens et dans ses propres images rappelées. La « liberté » ibsénienne est le plus profond esclavage, et toujours un esclavage suicide [2]. Elle est l'assujettissement du jugement à l'instinct et la révolte d'un seul organe contre la domination de cette force chargée de veiller au bien-être de l'organisme entier. Même un philosophe aussi individualiste qu'Herbert Spencer, dit : « Pour devenir propre à l'état social, il faut... que l'homme possède l'énergie capable de renoncer à une petite jouissance immédiate pour en obtenir une plus grande dans l'avenir [3] ». Un homme sain

1. Alfred Binet, *Les altérations de la personnalité*. Paris, 1892, p. 23. reproduit le cas, observé par Bourru et Burot et souvent cité, de Louis V., qui réunissait en lui six différentes personnalités, six « moi » n'ayant pas la moindre connaissance les uns des autres, et dont chacun possédait un autre caractère, un autre souvenir d'existence, d'autres particularités de sentiment et de mouvement, etc.

2. Cette expression n'est pas une simple tournure de rhétorique. Si la tyrannie de l'instinct finit toujours par conduire l'individu peu à peu à sa destruction, elle le fait parfois aussi immédiatement. L'instinct peut en effet avoir pour objet direct le suicide ou l'automutilation, et l'homme « libre » qui obéit à son instinct a alors la « liberté » de se mutiler ou de se tuer, bien que cela réponde si peu à son désir réel, qu'il cherche auprès des autres une protection contre lui-même. Voir le Dr R. von Krafft-Ebing, *Manuel de psychopathologie légale*, 3e édition refondue. Stuttgart, 1892, p. 311.

3. Herbert Spencer, *L'Individu contre l'État*. Traduit de l'anglais par J. Gerschel, 3e édition. Paris, 1892, p. 101.

et dans la pleine vigueur de son intelligence ne peut pas renoncer à son jugement. Le « sacrifice de l'intellect » est le seul qu'il ne puisse faire. Si la loi et les mœurs lui imposent des actes qu'il trouve absurdes, parce qu'ils sont contraires au but, il n'a pas seulement le droit, mais le devoir, de défendre la raison contre l'absurdité et la connaissance contre l'erreur. Mais il se révoltera toujours uniquement au nom du jugement, et jamais au nom de l'instinct.

Toute cette philosophie du refrènement de soi-même ne peut être prêchée, il est vrai, qu'à des gens sains. Elle n'est pas applicable aux dégénérés. Leur cerveau et leur système nerveux défectueux sont hors d'état de répondre à ses exigences. Les processus intimes de leurs organes sont morbidement exacerbés. Ceux-ci envoient en conséquence des excitations particulièrement fortes dans la conscience. Les nerfs sensoriels sont mauvais conducteurs. Les images rappelées dans le cerveau sont pâles. Les perceptions du monde extérieur, les représentations des expériences antérieures sont donc absentes ou trop faibles pour vaincre l'excitation provenant des organes. De telles gens ne peuvent que suivre leurs désirs et leurs impulsions. Ils sont les « instinctifs » et les « impulsifs » de la psychiatrie. Les Nora, les Ellida, les Rébecca, les Stockmann, les Brand, etc., sont de cette espèce. Ces gens, étant dangereux pour eux-mêmes et pour les autres, doivent être mis en tutelle par des gens raisonnables, autant que possible dans les asiles d'aliénés. Voilà ce qu'il faut répondre aux fous ou aux charlatans qui vantent les figures ibséniennes comme des « êtres libres » et de « fortes personnalités »,

et, avec leurs airs séducteurs de « disposition de soi-même », d' « indépendance morale », d'« épanouissement de l'individualité », attirent qui sait où? mais certainement à leur ruine, des enfants incapables de discernement.

Le troisième trait du théâtre d'Ibsen qui explique ses succès, est le jour sous lequel il montre la femme. « Les femmes sont les soutiens de la société », fait-il dire à Bernick. La femme a, chez Ibsen, tous les droits et pas un devoir. Le lien du mariage ne l'enchaîne pas. Elle s'en va quand elle aspire à la liberté ou croit avoir à se plaindre de son mari, ou quand un autre homme lui plaît un tantinet plus que son époux. L'homme qui joue le Joseph et ne se rend pas aux désirs d'une dame Putiphar ne s'attire pas, comme on pourrait le penser, la raillerie traditionnelle, mais est déclaré tout net un criminel. (*Les Revenants*, P. 81. Le Pasteur. Ce fut la plus grande victoire de ma vie : un triomphe sur moi-même. — Mme Alving. Un crime envers nous deux ».) La femme est toujours l'être intelligent, fort, courageux, l'homme toujours l'imbécile et le lâche. Dans chaque rencontre la femme triomphe comme elle veut, et l'homme est aplati comme une galette. La femme a seulement besoin de vivre pour elle-même. Elle a même vaincu, chez Ibsen, son instinct le plus primitif, celui de la maternité, et elle abandonne sans sourciller sa couvée, quand il lui prend fantaisie d'aller chercher des satisfactions ailleurs. Une telle adoration contrite de la femme, qui forme pendant au culte idolâtrique de Richard Wagner pour elle, une telle approbation inconditionnelle de toutes les abjections féminines, devaient assurer à Ibsen les applaudissements de toutes les femmes qui,

dans les viragos hystériques, nymphomanes, atteintes de perversions de l'instinct maternel [1], que l'on rencontre dans son théâtre, reconnaissaient ou leur image, ou l'idéal de développement de leur imagination dégénérée. Les femmes de cette espèce trouvent effectivement toute discipline intolérable. Elles sont de naissance les « femmes de ruisseau » de Dumas fils. Elles ne sont pas faites pour le mariage, pour le mariage européen avec un seul homme. La promiscuité sexuelle et la prostitution, cette forme atavique de la dégénérescence chez la femme, selon Ferrero [2], constituent leur instinct le plus intime, et elles sont reconnaissantes à Ibsen d'avoir catalogué leurs penchants, auxquels on donne d'habitude de vilains noms, sous les belles désignations de « lutte de la femme pour son autonomie morale », et de « droit de la femme à l'affirmation de sa personnalité ».

Le pauvre Auguste Strindberg, cet écrivain suédois au cerveau également détraqué, mais d'une grande force créatrice, se donne l'énorme peine de montrer (dans ses pièces intitulées *Le Père*, *La comtesse Julie*, *Les Créanciers*, etc.), l'absurdité des vues d'Ibsen sur l'essence de la femme, ses droits, sa situation par rapport à l'homme, en parodiant ces vues par une exagération furieuse. Mais sa méthode est fausse. Il ne convaincra jamais Ibsen, par des arguments rationnels, que ses doctrines sont

1. Dr Ph. Boileau de Castelnau, *Misopédie ou lésion de l'amour de la progéniture* (*Annales médico-psychologiques*, 3e série, 7e volume, p. 553). L'auteur communique dans ce travail douze observations où l'on voit le sentiment naturel de la mère pour ses enfants maladivement transformé en haine.

2. G. Ferrero, *L'atavisme de la prostitution. Revue scientifique*, 50e volume, p. 136.

absurdes. Celles-ci, en effet, n'ont pas leur racine dans sa raison, mais dans ses instincts inconscients. Ses figures de femmes et leurs destinées sont l'expression poétique de cette perversion sexuelle des dégénérés que Krafft-Ebing a nommée le « masochisme [1] ». Le masochisme est une sous-espèce de la « sensation sexuelle contraire ». L'homme affecté de cette perversion se sent vis-à-vis la femme comme la partie faible, celle qui a besoin de protection, comme l'esclave qui se roule sur le sol, forcé d'obéir à sa maîtresse et trouvant son bonheur dans l'obéissance. C'est le renversement du rapport normal et naturel entre les sexes. Chez Sacher-Masoch, la femme impérieuse et triomphante manie le knout; chez Ibsen, elle exige des confessions, tient des mercuriales enflammées, et s'en va dans une apothéose de feux de Bengale. L'expression de la supériorité féminine est ici moins

1. R. von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, 7e édition, p. 89 (la 3e édition de ce livre, à laquelle sont empruntées mes citations antérieures, ne renferme encore rien sur le masochisme), et *Nouvelles recherches dans le domaine de la « Psychopathia sexualis »*, étude médico-psychologique, 2e édition refondue et augmentée. Stuttgart, 1891, p. 1 et sqq. Krafft-Ebing donne de son mot cette explication : « J'entends par masochisme une perversion particulière de la vie sexuelle psychique, qui consiste en ce que l'individu touché par celle-ci est dominé dans son sentiment et son penser sexuels par l'idée d'être complètement et sans restriction assujetti à la volonté d'une personne de l'autre sexe, d'être traité impérieusement par cette personne, humilié et maltraité par elle ». Le mot est formé d'après le nom du romancier Sacher-Masoch, parce que « les écrits de celui-ci crayonnent des tableaux vraiment typiques de la vie psychique perverse de pareils hommes ». (*Nouvelles recherches*, p. 37). Je ne regarde pas cette dénomination comme heureuse. Krafft-Ebing montre lui-même qu'Émile Zola et, longtemps avant lui, J.-J. Rousseau — il aurait pu y ajouter Balzac dans le baron Hulot des *Parents pauvres* (1re partie : *La cousine Bette*) — ont caractérisé cet état tout aussi nettement que Sacher-Masoch. Aussi préfère-je la désignation de « passivisme » proposée par Dimitri Stefanowsky. Voir *Archives de l'anthropologie criminelle*, 1892, p. 294.

brutale, mais, dans leur essence, les héroïnes d'Ibsen sont identiques à celles de Sacher-Masoch. Ce qui est remarquable, c'est que les femmes qui applaudissent avec enthousiasme aux figures à la Nora ne sont pas choquées par les Hedwige, les demoiselle Tesman et autres personnages féminins de sacrifice dans lesquels se manifestent la pensée et le sentiment contradictoires du mystique confus Mais c'est un fait psychologique, que l'on n'aperçoive pas ce qui ne s'accorde point avec nos propres penchants, et que l'on s'arrête seulement à ce qui est dans leur note.

La clientèle féminine d'Ibsen ne se compose pas seulement, d'ailleurs, des hystériques et des dégénérées, mais aussi de ces femmes qui sont mal mariées, ou se croient incomprises, ou souffrent de mécontentement ou de vide intérieur, suite d'occupations insuffisantes. Un penser clair n'est pas la qualité prédominante de cette espèce de femmes. Autrement, elles ne verraient pas en Ibsen leur avocat. Ibsen n'est pas leur ami. On ne l'est jamais lorsqu'on attaque l'institution du mariage, aussi longtemps que subsiste l'ordre économique actuel.

Un réformateur sérieux et sain entrera en lice pour que le mariage acquière une base morale et émotionnelle et ne reste pas une forme mensongère. Il condamnera le mariage par intérêt, le mariage de dot et d'affaires, il flétrira comme des crimes l'acte d'époux qui, ressentant pour un autre être un fort et véritable amour éprouvé par le temps et par la lutte, demeurent ensemble dans une lâche pseudo-union, se trompant et se souillant mutuellement, au lieu de se séparer honnêtement et de fonder une union véritable; il exigera que le mariage soit formé par inclina-

tion réciproque, entretenu par la confiance, l'estime et la reconnaissance, consolidé par la considération de l'enfant, mais il se gardera de dire quelque chose contre le mariage lui-même, contre le solide endiguement des rapports sexuels par un devoir déterminé et durable. Le mariage est un haut progrès sur l'accouplement libre des sauvages. Ce serait le plus profond atavisme de dégénérescence, que de l'abandonner pour revenir à la promiscuité primitive. Le mariage, en outre, n'est pas inventé pour l'homme, mais pour la femme et pour l'enfant. Il est une institution protectrice sociale pour la partie la plus faible. L'homme n'a pas encore dompté et humanisé ses instincts animaux polygames dans la mesure où l'a fait la femme. Il consentira en général très volontiers à remplacer la femme qu'il a possédée par une femme nouvelle. Les départs à la Nora ne sont pas faits, d'habitude, pour l'effrayer. Il ouvrira bien large la porte à Nora, en lui donnant avec beaucoup de plaisir sa bénédiction pour la route. Si, dans une société où chacun est obligé de songer à lui-même et ne se préoccupe de la postérité d'autrui que lorsqu'il s'agit d'enfants orphelins, sans protection, ou qui mendient, la loi et les mœurs viennent à admettre que l'on se sépare l'un de l'autre dès que l'on a cessé de se plaire, ce seront les hommes, et non les femmes, qui useront de cette nouvelle liberté. Les départs à la Nora sont peut-être sans danger pour les femmes riches ou éminemment industrieuses, c'est-à-dire économiquement indépendantes. Mais ces femmes constituent, dans la société actuelle, une infime minorité. L'immense majorité des femmes aurait tout à perdre à la doctrine morale d'Ibsen. Leur boulevard est

la sévère discipline matrimoniale. Elle oblige l'homme à prendre soin de la femme sur le retour et des enfants. Aussi serait-ce, à vrai dire, le devoir des femmes raisonnables de mettre Ibsen au ban de l'opinion et de se soulever contre l'ibsénisme qui les menace criminellement, elles et leurs droits. C'est seulement par erreur que des femmes d'esprit sain et moralement intègres peuvent faire cortège à Ibsen. Il est nécessaire de leur montrer la portée de ses doctrines, l'effet de celles-ci particulièrement sur la situation de la femme, afin qu'elles abandonnent une société qui ne peut jamais être la leur. Qu'il reste entouré seulement de celles qui sont l'esprit de son esprit, c'est-à-dire des femmes hystériques et des masochistes ou imbéciles mâles qui croient, avec M. Aug. Ehrhard, que « le bon sens et l'optimisme » sont « les deux principes destructeurs de toute poésie [1] ».

1. Aug. Ehrhard, *op. cit.*, p. 88.

V

FRÉDÉRIC NIETZSCHE

De même que l'égotisme a trouvé en Ibsen son poète, il a trouvé en Nietzsche son philosophe. La divinisation du barbotage par la plume, la couleur et l'argile de la part des parnassiens et des esthètes, l'encensement du crime, de la luxure, de la maladie et de la pourriture de la part des diaboliques et des décadents, la glorification de l'homme qui « veut », qui est « libre », qui est « entièrement lui-même », de la part d'Ibsen, Nietzsche nous en fournit la théorie, ou du moins quelque chose qui se donne comme tel. Ç'a toujours été là, remarquons-le en passant, la besogne de la philosophie. Celle-ci joue dans l'espèce le même rôle que la conscience dans l'individu. La conscience a la tâche ingrate d'imaginer des motifs raisonnables et des explications plausibles pour les instincts et les actions inspirés par l'inconscient. De même, la philosophie s'efforce de trouver des formules d'apparence profonde pour les particularités de sentiment, de

pensée et d'activité d'une époque, ayant leurs racines dans les événements de la politique et de la civilisation, dans les conditions climatériques et économiques, et de leur confectionner une sorte d'uniforme de la logique. La génération vit sans se préoccuper d'une théorie de ses particularités, conformément à la nécessité historique de son évolution, et la philosophie emboîte diligemment, clopin-clopant, le pas derrière elle, rassemble avec plus ou moins d'ordre dans son album les traits épars de son caractère, les manifestations de sa santé et de sa maladie, munit méthodiquement cet album d'un titre, d'une pagination et d'un point final, et le range, satisfaite, dans sa bibliothèque, parmi la collection des systèmes de même format réglementaire. Des vérités authentiques, des explications réelles et justes, les systèmes philosophiques n'en contiennent pas. Mais ils sont des témoins instructifs des efforts de la conscience de l'espèce pour fournir à l'activité inconsciente de celle-ci, dans un temps donné, adroitement ou maladroitement, les excuses réclamées par la raison.

Lorsqu'on lit à la file les écrits de Nietzsche, on a de la première à la dernière page l'impression qu'on entend un fou furieux qui, les yeux étincelants, la bouche écumante, avec des gestes sauvages, éjacule un flot de paroles étourdissant, et, au milieu de sa vocifération, tantôt éclate d'un rire fou, tantôt lance des injures ordurières et des malédictions, tantôt se livre à une danse vertigineuse, tantôt fond, la mine menaçante et le poing tendu, sur les visiteurs ou sur des adversaires imaginaires. Autant que ce torrent intarissable de phrases peut laisser apparaître un sens, il

montre comme éléments fondamentaux une série constamment réitérée d'aperceptions délirantes qui ont leur source dans des hallucinations et des processus organiques maladifs, et qui seront mises en évidence dans la suite de ce chapitre. Çà et là émerge une idée claire qui, comme cela est toujours le cas chez les fous furieux, revêt la forme d'une affirmation impérieuse, en quelque sorte d'un ordre despotique. Nietzsche n'essaie pas même d'argumenter. Quand l'idée d'une objection possible vient à naître dans son imagination, il la persifle ou la raille, ou décrète avec raideur : « C'est faux! ». (« Combien plus raisonnable est cette théorie représentée, par exemple, par Herbert Spencer... Est bon, d'après cette théorie, ce qui, de tout temps, s'est montré utile : grâce à cette utilité, les choses peuvent valoir au plus haut degré, valoir en soi. Ce mode d'explication aussi est faux, mais l'explication même est du moins raisonnable en soi et psychologiquement défendable » (*Sur la Généalogie de la Morale*, 2e édition, p. 5). « Ce mode d'explication aussi est faux ». Cela suffit. Pourquoi est-il faux? En quoi est-il faux? Parce que Nietzsche l'ordonne ainsi. Le lecteur n'a pas le droit d'en demander davantage). Il contredit d'ailleurs lui-même à peu près chacun de ses dogmes violemment dictatoriaux. Il dit d'abord une chose, puis le contraire, et les deux choses avec une égale violence, le plus souvent dans le même livre, souvent à la même page. De temps en temps il a conscience du démenti qu'il se donne à lui-même, et alors il prétend avoir voulu se divertir, en se moquant du lecteur. (« Il est difficile d'être compris : surtout quand on pense gangasrotogati et qu'on

vit exclusivement parmi des gens qui pensent et vivent autrement, je veux parler des kurmagati, ou, dans le meilleur cas, des mandeigagati, cheminant à la façon de la grenouille; — je fais tout, moi, pour être difficilement compris... Quant aux « bons amis », on agit bien en leur accordant par avance un champ libre et un lieu d'ébats pour les malentendus : de cette façon on a encore à rire; ou en les supprimant complètement, ces bons amis — et aussi en riant » (*Au-delà du Bien et du Mal*, 2e édition, P. 38). Et P. 51 : « Tout ce qui est profond aime le masque; les choses les plus profondes ont même la haine de l'image et de la comparaison. Le *contraste* ne serait-il pas le vrai déguisement sous lequel cheminerait la pudeur d'un Dieu? »).

La nature des affirmations dogmatiques est très caractéristique. On doit d'abord s'habituer au style de Nietzsche. L'aliéniste, lui, à la vérité, n'a point à le faire; il connaît bien ce genre. Il lit fréquemment des écrits, d'ordinaire non imprimés, il est vrai, dont la marche d'idées et la diction sont semblables, et il les lit non pour son plaisir, mais pour prescrire l'internement de l'auteur dans une maison de santé. Le profane, au contraire, est facilement troublé par le tumulte des phrases. Mais dès qu'il s'est orienté, dès qu'il a un peu acquis l'habitude de discerner, parmi les tambours et les fifres de l'étourdissante musique de foire, le thème proprement dit, et de percevoir, au milieu de l'épaisse poussière tourbillonnante des mots rendant la vue presque impossible, l'idée fondamentale, il remarque immédiatement que les affirmations de Nietzsche sont ou des lieux communs, attifés comme des

caciques à couronne de plumes, à anneau dans le nez et à tatouage, de si basse espèce qu'une pensionnaire aurait honte de les employer dans un devoir de classe, ou bien constituent de la folie rugissante vagabondant bien loin en dehors de la possibilité d'être l'objet d'un examen raisonnable et d'une réfutation. Parmi mille exemples de l'une et l'autre espèce, je n'en prendrai qu'un ou deux.

Ainsi parla Zarathoustra[1], 3e partie, P. 9 : Il y avait justement une grand'porte là où nous nous arrêtâmes. « Vois cette grand'porte, nain, continuai-je à lui dire ; elle a deux faces. Deux chemins se rencontrent ici; personne ne les a encore suivis jusqu'au bout. Cette longue rue en arrière : elle dure une éternité. Et cette longue rue dehors — c'est une autre éternité. Ils se contredisent, ces chemins; ils se heurtent l'un l'autre! — et c'est ici, à cette grand'porte, qu'ils se rencontrent. Le nom de la grand'porte est écrit au-dessus d'elle : Instant. Mais si quelqu'un continuait à suivre l'un d'eux — toujours plus avant, toujours plus loin : crois-tu, nain, que ces chemins se contredisent éternellement? »

Soufflons l'écume de savon de ces phrases. Que disent-elles en réalité? L'instant fugitif du présent est le point où le passé et l'avenir se touchent. Mais peut-on qualifier de pensée cette banalité qui va de soi?

Ainsi parla Zarathoustra, 4e partie, P. 124 et sqq : Le monde est profond et plus profond que le jour ne l'a pensé. Laisse-moi! Laisse-moi! Je suis trop pur pour toi. Ne me touche pas! Mon univers n'est-il pas justement devenu parfait? Ma peau est trop pure pour tes mains. Laisse-moi, sot jour grossier et obtus! Minuit n'est-il pas plus clair? Les plus purs doivent

1. C'est le nom de Zoroastre en persan.

être les maîtres de la terre, les plus méconnus, les plus forts, les âmes de minuit, qui sont plus claires et plus profondes que chaque jour... Mon malheur, mon bonheur sont profonds, ô jour étrange! mais néanmoins je ne suis pas un dieu, un enfer de Dieu : profonde est leur souffrance. La souffrance de Dieu est plus profonde, ô monde étrange! Empare-toi de la souffrance de Dieu, non de moi! Que suis-je! Une douce lyre ivre — une lyre de minuit, une grenouille ululante que personne ne comprend, mais qui *doit* parler, devant des sourds, ô hommes supérieurs! Car vous ne me comprenez pas! Fini! Fini! ô jeunesse! ô midi! ô après-midi! Maintenant sont venus le soir, la nuit, minuit!... Ah! ah! comme il soupire, comme il rit, comme il râle et souffle, minuit! Comme elle parle sobrement, cette poétesse ivre! Elle a sans doute bu au-delà de son ivresse! elle est devenue trop éveillée! elle mâche à rebours! — il mâche à rebours sa souffrance, en rêve, le vieux profond minuit, et plus encore sa joie; car la joie, si déjà la souffrance est profonde, la joie est plus profonde encore que la souffrance du cœur... La souffrance dit : Disparais! Va-t'en, souffrance!... Mais la joie veut seconde venue, veut tout éternellement semblable à soi-même. La souffrance dit : Brise-toi, saigne, cœur! Marche, jambe! Aile, vole! Monte! En haut! Douleur! Eh bien! allons! O mon vieux cœur : la souffrance dit : Disparais! Hommes supérieurs,... si jamais vous voulûtes qu'une fois soit deux fois, si jamais vous dîtes : Tu me plais, bonheur! Je te chasse, moment! vous redemandâtes *tout*. Tout de nouveau, tout éternellement, tout enchaîné, lié, amoureux, oh! alors vous *aimiez* le monde — vous autres immobiles, vous l'aimez éternellement et toujours : et vous dites aussi à la souffrance : disparais, mais reviens! Car tout plaisir veut — l'éternité. Toute joie veut l'éternité de toutes choses, veut du miel, veut de la lie, veut un minuit ivre, veut des tombeaux, veut la consolation des tombeaux, veut un crépuscule doré — que ne veut pas la joie! elle est plus assoiffée, plus cordiale, plus affamée, plus terrible, plus cachée que toute souffrance, elle veut *soi*, elle mord en *soi*, la volonté de l'anneau lutte en elle... la joie veut l'éternité de toutes choses, veut profonde, profonde éternité!

Et le sens de cette folle bourrasque de mots tourbillonnants? C'est que l'on souhaite une fin à la douleur, la durée à la joie! C'est cette étonnante découverte qu'expose Nietzsche dans ces phrases démentes!

Voici maintenant quelques assertions ou tournures de langage visiblement aliénées.

La gaie Science, P. 59 : Qu'est-ce que la vie? La vie — c'est : rejeter perpétuellement de soi quelque chose qui veut mourir; la vie — c'est : être cruel et impitoyable envers tout ce qui devient faible et vieux en nous et non seulement en nous.

Les hommes capables de penser ont toujours cru jusqu'ici que la vie consiste à recevoir continuellement quelque chose en soi; le rejet de ce qui est usé n'est qu'un phénomène d'accompagnement de la susception de matières nouvelles. La phrase de Nietzsche exprime sous une forme sibylline l'idée de la visite matinale à un certain endroit. Les hommes sains attachent à l'idée de vie plutôt la représentation de la salle à manger que celle du cabinet secret.

Au-delà du Bien et du Mal, P. 92 : C'est une délicatesse de la part de Dieu d'apprendre le grec quand il voulait devenir écrivain — et de ne l'apprendre pas mieux. — P. 95 : Conseil sous forme de devinette. — Pour que le lien ne se déchire pas... tu dois d'abord y mordre.

Je ne saurais présenter d'explication ou d'interprétation de ce sens profond.

Les passages cités donnent déjà au lecteur une idée de la manière d'écrire de Nietzsche. Elle est, dans la dou-

zaine de volumes gros ou petits qu'il a publiés, toujours la même. Ses livres portent différents titres, d'ordinaire significatifs par leur caractère aliéné, mais ne font qu'un seul et même livre. On peut se tromper de volume en lisant, on ne le remarquera pas. Ils sont une suite de saillies incohérentes, prose et rimes de mirliton mêlées, sans commencement ni fin. Il est rare qu'une idée y soit un peu développée, que quelques pages à la file soient liées par une intention unitaire, par une argumentation logiquement enchaînée. Nietzsche avait évidemment l'habitude de jeter avec une hâte fiévreuse sur le papier tout ce qui lui passait par la tête, et quand le tas était suffisamment gros, il l'envoyait à l'imprimerie et cela donnait un livre. Lui-même qualifie fièrement d' « aphorismes » ces balayures d'idées, et ses admirateurs lui font précisément un mérite particulier de l'incohérence de sa composition[1]. Quand on parle d'un système moral de Nietzsche,

1. Dr Hugo Kaatz, *La conception du monde de Frédéric Nietzsche.* 1re partie : « Civilisation et morale »; 2e partie : « Art et vie ». Dresde et Leipzig, 1892. 1re partie, p. 6 : « Nous sommes, surtout là où il s'agit des plus profonds problèmes d'idées, habitués à une exposition systématique et composée... Rien de semblable chez Nietzsche. Aucune de ses œuvres ne forme un tout achevé, aucune n'est complètement compréhensible sans les autres. Mais même dans chaque livre individuel manque toute structure organique. Nietzsche écrit presque exclusivement en aphorismes qui, tantôt de deux lignes, tantôt de plusieurs pages, sont complets en eux-mêmes et présentent rarement entre eux une liaison directe cohérente... Avec une orgueilleuse indifférence à l'égard du lecteur, l'auteur a évité de pratiquer même *une* ouverture dans la haie établie par lui-même qui enserre étroitement sa création intellectuelle. Il faut lutter pour parvenir à lui », etc. Nietzsche donne d'ailleurs lui-même sur sa méthode de travail un renseignement très net en dépit de son apparente obscurité, et qui ressemble à un aveu : « Je m'irrite ou rougis d'écrire; écrire est pour moi un besoin. — Mais alors, pourquoi écris-tu? — Qui, mon cher, soit dit entre nous : je n'ai pas encore trouvé d'autre moyen de me *débarrasser* de mes pensées (c'est Nietzsche qui souligne le mot). — Et pourquoi veux-

il ne faut pas s'imaginer qu'il en a développé un n'importe où. Tous ses livres, du premier au dernier, renferment simplement des vues disséminées çà et là sur des questions de moralité et sur la situation de l'homme par rapport à l'espèce et à l'univers, qui laissent apercevoir, réunies, quelque chose comme une conception fondamentale. C'est celle-ci que l'on a nommée la philosophie de Nietzsche. Ses disciples, par exemple Kaatz, déjà cité, puis Zerbst[1], Schellwien [2] et d'autres, ont cherché à donner à cette prétendue philosophie une certaine forme et une certaine unité, en pêchant dans les livres de Nietzsche un certain nombre de passages qui s'accordaient en quelque mesure les uns avec les autres, et qu'ils ont juxtaposés. Par cette méthode, on pourrait aussi établir une philosophie nietzschéenne qui serait absolument le contraire de celle acceptée par les disciples en question. En effet, comme nous l'avons dit, Nietzsche contredit chacune de ses affirmations à quelque endroit, et quand on se résout effrontément à la malhonnêteté de ne tenir compte que des dogmes d'un genre déterminé et d'ignorer ceux qui leur sont opposés, on peut extraire à son gré des écrits de Nietzsche une manière de voir philosophique, ou bien tout l'opposé.

La doctrine de Nietzsche préconisée par ses disciples comme orthodoxe, critique les fondements de la morale, recherche le point de départ des idées du bien et du mal,

tu t'en débarrasser? — Pourquoi je veux m'en débarrasser? Est-ce que je le veux? J'y suis forcé ». *La gaie Science*, nouvelle édition, p. 114.

1. Dr Max Zerbst, *Non et Oui*. Leipzig, 1892.

2. Robert Schellwien, *Max Stirner et Frédéric Nietzsche : Phénomènes de l'esprit moderne et essence de l'homme*. Leipzig, 1892.

examine la valeur, pour l'individu et pour la société, de ce que l'on nomme aujourd'hui vertu et vice, interprète l'origine de la conscience et cherche à donner une idée des buts du développement de l'espèce, c'est-à-dire de l'homme idéal, le « surhomme ». Je veux résumer cette doctrine d'une façon aussi serrée que possible, le plus souvent dans les propres termes de l'auteur, mais sans le caquetage de ses phrases inutiles et perdant constamment le fil.

La morale régnante « dore, divinise, idéalise jusqu'à l'au-delà les instincts non égoïstes, ceux de pitié, d'abnégation de soi-même, d'immolation de soi-même ». Mais cette morale de pitié « est le grand danger de l'humanité, le commencement de la fin, l'arrêt, la fatigue regardant en arrière, la volonté qui se tourne contre la vie ». « Nous avons besoin d'une critique des valeurs morales. La valeur de ces valeurs est elle-même à mettre en question une bonne fois. On n'a pas hésité jusqu'ici à accorder plus de valeur au bon qu'au méchant, plus de valeur dans le sens de l'avancement, de l'utilité, de la prospérité au point de vue de l'homme en général, en y comprenant l'avenir de l'homme. Quoi? si le contraire était la vérité? Quoi? s'il y avait dans l'homme bon un symptôme rétrograde, un danger, une séduction, un poison, un narcotique grâce auxquels le présent viendrait à vivre aux dépens de l'avenir? Peut-être plus commodément, moins dangereusement, mais aussi plus bassement, en plus petit style? De sorte que précisément la morale serait cause qu'une puissance et une splendeur suprêmes possibles du type homme ne fussent jamais atteintes? De sorte que précisément la morale serait le danger des dangers? »

Nietzsche répond à ces questions, qu'il pose dans la préface de son livre *Sur la Généalogie de la Morale*, en développant son idée de l'origine de la morale actuelle.

Aux débuts de la civilisation humaine il voit « un carnassier, un magnifique fauve blond à la recherche voluptueuse de butin et de victoire ». Ces « carnassiers lâchés étaient libres de toute contrainte sociale; dans l'innocence de leur conscience de fauves, ils revenaient, monstres joyeux, d'une suite épouvantable d'assassinats, d'incendies, de viols et de tortures, avec une satisfaction orgueilleuse et un équilibre d'âme comme s'ils avaient commis de simples tours d'étudiants ». Les fauves blonds formaient les races nobles. Ils tombèrent sur les races moins nobles, les vainquirent et les firent esclaves. « Une bande de carnassiers blonds, une race de conquérants et de maîtres, militairement organisée (remarquez ce mot « organisé »; nous aurons à y revenir), avec la force d'organiser, posant sans scrupule ses pattes formidables sur une population peut-être immensément supérieure en nombre, mais encore informe, errante, fonda l'État. C'en est fini de cette rêverie qui l'a fait commencer par un contrat. Celui qui peut commander, celui qui de nature est maître, qui se montre brutal dans l'œuvre et dans le geste, qu'a-t-il, celui-là, à faire de contrats? »

Dans l'État ainsi né, il y eut donc une race de maîtres et une race d'esclaves. La race des maîtres créa d'abord les idées de morale. Elle distingua entre bien et mal; bon, fut synonyme pour elle de noble; mauvais, de vulgaire; elle sentit comme bonnes toutes ses propres qualités comme mauvaises, celles de la race assujettie. Bons étaient

la dureté, la cruauté, l'orgueil, le courage, le mépris du danger, la joie de l'audace, le manque extrême d'égards; mauvais étaient « le lâche, le craintif, l'être mesquin, celui qui pensait à l'utilité étroite; de même, le méfiant avec son regard non libre, celui qui s'humiliait, l'espèce canine d'homme qui se laisse maltraiter, le flatteur mendiant, avant tout le menteur ». Telle est la morale des maîtres. La signification étymologique des mots qui aujourd'hui expriment l'idée « bon », révèle ce que l'on se représentait par « bon » lorsque régnait encore la morale des maîtres : « Je crois pouvoir interpréter comme « guerrier » le mot latin *bonus* : supposé que je ramène avec raison *bonus* à un ancien *duonus* (comparer *bellum* — *duellum* — *duem* — *lum*, où ce *duonus* me paraît conservé). *Bonus* ainsi comme homme de discorde, de désunion (*duo*), comme guerrier : on voit ce qui, dans l'ancienne Rome, faisait « la bonté » d'un homme ».

La race assujettie a naturellement une morale opposée, la morale des esclaves. « Le regard de l'esclave est envieux pour les vertus du puissant : il a scepticisme et méfiance, il a finesse de méfiance contre toute chose « bonne » qui là est honorée. A l'inverse, sont préconisées et glorifiées les qualités qui servent à alléger l'existence aux souffrants : ici sont en honneur la pitié, la main complaisante et secourable, le cœur chaud, la patience, l'application, l'humilité, l'amitié, car ce sont ici les qualités les plus utiles et presque les uniques moyens de supporter le fardeau de l'existence. La morale des esclaves est essentiellement la morale utilitaire ».

Un certain temps, la morale des maîtres et la morale

des esclaves subsistèrent à côté l'une de l'autre, plus exactement, l'une au-dessous de l'autre. Puis arriva quelque chose d'extraordinaire : la morale des esclaves se souleva contre la morale des maîtres, la vainquit et la détrôna, et se mit à sa place. Il s'ensuivit une nouvelle évaluation de toutes les idées de morale (dans son jargon d'aliéné, Nietzsche nomme cela une « transvaluation des valeurs »). Ce qui précédemment, sous la morale des maîtres, avait passé pour bon, était maintenant mauvais, et réciproquement. La faiblesse devint une qualité, la cruauté un crime, le sacrifice de soi-même, la pitié pour la souffrance d'autrui, le désintéressement, des vertus. C'est ce que Nietzsche appelle « la révolte des esclaves dans la morale ». « Les juifs ont accompli ce tour de force miraculeux de l'interversion des valeurs. Leurs prophètes ont fondu en un seul les mots « riche », « impie », « méchant », « violent », « sensuel », et monnayé pour la première fois le mot « monde » en un mot d'opprobre. Dans cette interversion des valeurs (à laquelle il appartient d'employer le mot « pauvre » comme synonyme de « saint » et « d'ami ») gît l'importance du peuple juif ».

La « révolte morale des esclaves juive » était une vengeance contre la race des maîtres qui avait longtemps opprimé les juifs, et l'instrument de cette vengeance immense fut le Sauveur. « Israël n'a-t-il pas précisément, par la voie détournée de ce « rédempteur », de cet apparent adversaire et destructeur d'Israël, atteint le dernier but de sa sublime rage de vengeance? Cela ne rentre-t-il pas dans l'art occulte d'une politique vraiment *grande* de

vengeance, d'une vengeance à longue portée, souterraine, lente et calculatrice, qu'Israël même dut renier à la face de l'univers, comme quelque chose de mortellement hostile, et attacher sur la croix l'instrument de sa vengeance, afin que « tout l'univers », c'est-à-dire tous les adversaires d'Israël, pussent mordre sans hésiter précisément à cet appât? Et saurait-on d'un autre côté, par tout le raffinement d'esprit, s'imaginer encore un plus dangereux appât? Quelque chose qui ressemblât, en puissance attrayante, enivrante, assourdissante, corrompante, à ce symbole de la « sainte croix », à ce paradoxe effrayant d'un « dieu sur la croix », à ce mystère d'une dernière, extrême et inimaginable cruauté et auto-crucifixion de Dieu pour le salut de l'homme? Ce qui est du moins sûr, c'est que, *sub hoc signo*, Israël, avec sa vengeance et sa transvaluation de toutes les valeurs, a jusqu'ici toujours de nouveau triomphé de tous les autres idéals, de tous les idéals plus nobles ».

Je dois diriger tout particulièrement l'attention du lecteur sur ce passage, et le prier de transformer en représentation ce tintamarre et cette crépitation de mots. Ainsi, Israël voulait se venger de l'univers entier, et décida en conséquence d'attacher le Sauveur sur la croix et de créer par ce moyen une nouvelle morale. Qui était cet Israël qui forma ce projet et l'exécuta? Était-ce un parlement, un bureau, un souverain, une assemblée populaire? Le projet fut-il soumis d'abord à une délibération et à un vote général, avant qu' « Israël » le réalisât? On doit chercher à se représenter clairement dans tous ses détails matériels l'événement que Nietzsche décrit comme prémédité, voulu

et conscient du but, afin de bien voir toute la démence de ces successions de mots.

Depuis la révolte des esclaves juive dans la morale, l'existence sur terre, qui jusque-là avait été une volupté au moins pour les forts et les audacieux, pour les nobles, pour les maîtres, est devenue une torture. Depuis cette révolte règne le contre-naturel où l'homme se rapetisse, s'affaiblit, se plébéise et dégénère peu à peu. Car l'instinct fondamental de l'homme sain n'est pas désintéressement et pitié, mais égoïsme et cruauté. « Léser, violenter, exploiter, anéantir, ne peuvent pas en eux-mêmes être quelque chose de mauvais, en tant que la vie fonctionne *essentiellement*, c'est-à-dire dans ses fonctions fondamentales, en lésant, en violentant, en exploitant et en anéantissant, et ne peut même être imaginée sans ce caractère. Un ordre légal... serait un principe hostile à l'existence, un destructeur et un dissolvant de l'homme, un attentat à l'avenir de l'homme, un signe de fatigue, un chemin secret vers le néant ». « On s'enthousiasme maintenant partout, sous des déguisements scientifiques même, d'états à venir de la société dans lesquels doit disparaître le caractère exploiteur. — Cela résonne à mes oreilles comme si l'on promettait d'inventer une vie qui s'abstiendrait de toutes les fonctions organiques. L' « exploitation » n'appartient pas à une société corrompue, ou imparfaite, ou primitive; elle appartient à l'*essence* des choses vivantes, comme fonction organique fondamentale [1] ».

1. J'ai réfuté ce niais sophisme, qui assimile la vie à une exploitation, avant que Nietzsche l'exposât dans ces passages cités de *Sur la Généalogie de la Morale*, p. 66, et de *Au-delà du Bien et du*

L'instinct fondamental de l'homme est donc la cruauté. Pour celle-ci il n'y a pas place dans la nouvelle morale des esclaves. Mais un instinct fondamental ne se laisse pas déraciner; il reste vivant et réclame ses droits. On a donc cherché pour lui une série de dérivations. « Tous les instincts qui ne se déchargent pas par dehors se tournent en dedans. Ces terribles boulevards par lesquels l'organisation politique se protégea contre les vieux instincts de liberté, — les châtiments font partie avant tout de ces boulevards, — eurent pour résultat que tous ces instincts de l'homme sauvage libre errant se tournèrent en arrière, se tournèrent contre l'homme même. L'inimitié, la cruauté, la joie de la poursuite, de l'attaque par surprise, du changement, de la destruction, — tout cela se tournant contre les possesseurs de ces instincts : c'est là l'origine de la « mauvaise conscience ». L'homme qui, en l'absence d'ennemis et de résistances extérieures, enserré dans un

Mal, p. 228. Voir *Les Mensonges conventionnels de notre civilisation* (traduits sur la 13e édition allemande par Auguste Dietrich. Paris, 1888, p. 214) : « On ne pourrait regarder ce mot comme juste (le mot de Proudhon : La propriété c'est le vol), qu'en partant du sophisme que tout ce qui existe existe pour soi-même et puise dans le fait de son existence son droit de s'appartenir à soi-même. Avec une telle manière de voir, en effet, on vole le brin de paille que l'on arrache, l'air qu'on respire, le poisson que l'on pêche; mais alors l'hirondelle aussi est une voleuse quand elle avale une mouche, comme le ver blanc quand il creuse, pour manger, la racine d'un arbre. La nature, en ce cas, n'est peuplée que d'archivoleurs; tout ce qui vit, c'est-à-dire tout ce qui prend du dehors et transforme organiquement des matières qui ne lui appartiennent pas, tout cela ne fait que commettre des vols. Un bloc de platine, qui n'emprunte même pas à l'air un peu d'oxygène pour s'oxyder, serait l'unique exemple d'honnêteté sur notre globe. Non, la propriété qui résulte de l'industrie, c'est-à-dire de l'échange d'une somme déterminée de travail contre une somme proportionnelle de biens, cette propriété n'est pas le vol ». En mettant partout ici, à la place du mot « vol », le mot « exploitation » employé par Nietzsche, on a la réponse à ses sophismes.

étroit espace opprimant et dans une régularité de mœurs, impatiemment se déchira, se poursuivit, se mordit, se pourchassa, se maltraita lui-même, cet animal qu'on veut « apprivoiser » se blessant aux barreaux de sa cage, cet être soumis aux privations et dévoré de la nostalgie du désert, qui devait créer de son propre corps une aventure, un lieu de torture, une solitude peu sûre et dangereuse, — ce fou, ce prisonnier plein de désir et désespéré, fut l'inventeur de la « mauvaise conscience ». « Cette volonté de se torturer soi-même, cette cruauté rentrée de l'homme-animal rendu intérieur, refoulé en lui-même, qui a inventé la mauvaise conscience pour se faire mal, après que l'issue naturelle de cette volonté de se faire mal était bouchée », s'est formée aussi la notion de la faute et du péché. « Nous sommes les héritiers de la vivisection de conscience et de l'auto-torture d'animaux de milliers d'années ». Mais toute la justice aussi, le châtiment des « soi-disant » criminels, la plupart des arts, notamment la tragédie, sont des déguisements sous lesquels la cruauté primitive peut encore se montrer.

La morale des esclaves, avec son « idéal ascétique » de l'auto-suppression et du mépris de la vie et avec son invention torturante de la conscience, a permis, à la vérité, à l'esclave de se venger de ses maîtres; elle a aussi dompté les effrayants hommes-carnassiers et procuré aux petits et aux faibles, à la plèbe, aux bêtes de troupeau, de meilleures conditions d'existence; mais elle a nui à l'humanité dans son ensemble, en paralysant le libre développement précisément du type humain le plus élevé. « La dégénérescence générale de l'homme jusqu'à ce qui

apparaît aujourd'hui aux niais et lourdauds socialistes comme leur « homme de l'avenir » — comme leur idéal! — cette dégénérescence et ce rapetissement de l'homme en complète bête de troupeau (ou, comme ils disent, en homme de la « société libre »), cet abêtissement de l'homme en animal nain à prétentions et à droits égaux », est l'œuvre de destruction de la morale des esclaves. Pour cultiver l'humanité jusqu'à la splendeur suprême, il faut revenir à la nature, à la morale des maîtres, au déchaînement de la cruauté. « Le bien de la majorité et le bien de la minorité sont des points de vue d'évaluation opposés; s'imaginer que le premier est celui qui a sans aucun doute le plus de valeur, c'est là une manière de voir que nous voulons abandonner à la naïveté des biologistes anglais ». « A l'antique mot d'ordre mensonger du privilège de la majorité, au vouloir du rabaissement, de l'humiliation, du nivellement, de la descente et de l'enfoncement dans le crépuscule de l'homme », nous devons « opposer bruyamment le mot d'ordre terrible et ravissant du privilège de la minorité ». « Comme un dernier indicateur de l'autre route parut Napoléon, cet homme le plus unique et le plus tard né qu'il y eut jamais, et en lui le problème incarné du noble idéal en soi, Napoléon, cette synthèse du contre-homme et du surhomme ».

L'homme intellectuellement libre doit se placer « au-delà du bien et du mal » ; ces notions n'existent pas pour lui; il examine ses instincts et ses actes en vue de connaître la valeur qu'ils ont pour lui-même, et non pour les autres, pour le troupeau; il fait ce qui lui cause du plaisir, même et surtout quand cela tourmente les autres

et leur nuit, et même les anéantit; à lui s'applique la règle de vie des anciens Assassins du Liban : « Rien n'est vrai, tout est permis ». Avec cette nouvelle morale, l'humanité pourra enfin produire le surhomme. « Ainsi nous trouvons comme fruit le plus mûr de son arbre le souverain individu, l'individu seulement semblable à lui-même, revenu de la moralité de la morale, l'individu autonome surmoral (car autonome et moral s'excluent), bref, l'homme du propre long vouloir indépendant ». Cette même idée est exprimée dithyrambiquement dans *Ainsi parla Zarathoustra* : « L'homme est méchant — ainsi me dirent comme consolation tous les plus sages. Ah! si seulement cela est encore vrai aujourd'hui! Car la méchanceté est la meilleure force de l'homme. L'homme doit devenir meilleur et plus méchant, telle est ma doctrine. Le plus méchant est nécessaire pour le mieux du surhomme. Cela a pu être bon pour ce prédicateur des petites gens, qu'il souffrit et porta le péché de l'homme. Pour moi, je me réjouis du grand péché comme de ma grande consolation ».

C'est là la philosophie morale de Nietzsche, telle qu'elle ressort, en négligeant les contradictions, de quelques passages concordants de ses différents livres (notamment de *Humain trop humain*, de *Au-delà du Bien et du Mal*, de *Sur la Généalogie de la Morale*). Je veux la prendre un moment au sérieux et la soumettre à la critique, avant de mettre en regard d'elle les propres affirmations de Nietzsche directement opposées.

D'abord, l'affirmation anthropologique. L'homme aurait été primitivement un carnassier solitaire errant librement,

dont l'instinct primordial était l'égoïsme et l'absence de tout égard pour ses congénères. Cette affirmation contredit tout ce que nous savons des débuts de l'humanité. Les kjœkken-mœddings ou déchets de cuisine de l'homme quaternaire en Danemarck, que Steenstrup a découverts et étudiés, ont par places une épaisseur de trois mètres et doivent provenir d'une horde très nombreuse. Les dépôts d'os de chevaux à Solutré sont si énormes, qu'il ne peut même venir à l'idée qu'un seul chasseur ou même un groupe de chasseurs qui n'aurait pas été très grand, ait pu rassembler et tuer tant de chevaux à un endroit. Aussi loin que nous regardons dans les temps préhistoriques, chaque trouvaille nous montre l'homme primitif comme un animal de troupeau qui n'aurait pu absolument se maintenir, s'il n'avait possédé les instincts qui constituent les prémisses de la vie en commun, à savoir la sympathie, le sentiment de la solidarité et un certain degré de désintéressement. Nous trouvons ces instincts déjà chez les singes, et s'ils semblent manquer précisément chez ceux qui sont le plus semblables aux hommes, l'orang-outang et le gibbon, c'est, pour certains naturalistes, une preuve suffisante que ces animaux sont dégénérés et en train de disparaître. Il n'est donc pas vrai que, à n'importe quelle époque, l'homme ait été un « fauve errant solitairement ».

Maintenant, l'affirmation historique. D'abord aurait régné chez les hommes la morale des maîtres, à laquelle toute violence égoïste paraissait bonne, tout désintéressement mauvais. L'évaluation inverse des actes et des sentiments aurait été l'œuvre d'une révolte d'esclaves. Les juifs auraient inventé l' « idéal ascétique », c'est-à-

dire la morale du refrènement de tous les désirs, du mépris de tout plaisir charnel, de la pitié et de l'amour du prochain, pour se venger de leurs oppresseurs, les maîtres, les « fauves blonds ». J'ai déjà montré plus haut la démence de cette idée d'une vengeance consciente et voulue du peuple juif. Mais est-il donc vrai que notre morale actuelle, avec ses notions de bien et de mal, soit une invention des juifs et ait été dirigée contre les « fauves blonds », qu'elle soit une entreprise d'esclaves contre un peuple de maîtres? Les doctrines capitales de la morale actuelle, nommée à tort chrétienne, ont été exprimées dans le bouddhisme six siècles avant la naissance du christianisme. Elles furent prêchées par Bouddha, qui n'était pas un esclave, mais un fils de roi, et elles devinrent la doctrine morale non des esclaves, non des opprimés, mais précisément du peuple des maîtres, des brahmanes, des aryas. Voici quelques-uns des préceptes moraux du bouddhisme empruntés au *Dhammapada*[1] hindou et au *Fo-sho-hing-tsan-king*[2] chinois : « Ne parle durement à personne » (*Dhammapada*, Verset 133). « Vivons heureux; ne haïssons pas ceux qui nous haïssent; vivons libres de haine au milieu de ceux qui nous témoignent de la haine » (V. 197). « Parce qu'il a pitié de chaque être vivant, un homme est qualifié arya (saint) » (V. 270). « Surveille tes pensées » (V. 327). « La domi-

1. *The sacred books of the East.* Translated by various oriental scholars and edited by F. Max Müller. The Clarendon Press, Oxford. First Series. Vol. X : *Dhammapada,* by F. Max Müller, and *Sutta-Nipâta*, by W. Fausbœll. (Il existe une édition à bon marché du *Dhammapada,* par S. Beal. Londres, 1878).

2. *The sacred books of the East*, etc. Vol. XIX : *Fo-sho-hing-tsan-king*, par le révérend S. Beal.

nation de soi-même en tout est bonne » (V. 361). « J'appelle celui-là brahmane, qui, quoique libre de toute faute, supporte patiemment reproches, entraves et coups » (V. 399). « Sois bon envers tout ce qui vit » (*Fo-sho-hing-tsan-king*, V. 2024). « Triomphe de ton ennemi par la force, tu accrois son inimitié; triomphe de lui par l'amour, et tu ne récoltes pas une douleur ultérieure » (V. 2241). Eh bien! est-ce là la morale des esclaves ou des maîtres? Est-ce la manière de voir de carnassiers errants ou celle d'êtres sociaux compatissants et non égoïstes? Et cette manière de voir n'a pas pris naissance en Palestine, mais dans l'Inde, justement parmi le peuple des conquérants aryens qui dominaient une race subordonnée, et en Chine, où alors nulle race de conquérants ne maîtrisait une race assujettie. L'immolation volontaire de soi-même pour les autres, la pitié et la sympathie seraient la morale d'esclaves juive. Le singe héroïque que Darwin mentionne, d'après Brehm, était-il un esclave juif révolté contre le peuple dominateur des fauves blonds [1]?

Par le « fauve blond », Nietzsche a manifestement en vue les Germains du temps des migrations. Ils lui ont inspiré l'idée du carnassier errant qui assaille les hommes plus faibles, pour satisfaire voluptueusement sur eux ses instincts de carnage et de destruction. Ce carnassier ne

1. Charles Darwin, *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*. Traduction allemande de J. Victor Carus. Stuttgart, t. I, p. 130 : « Tous les babouins s'étaient de nouveau élancés sur les hauteurs, à l'exception d'un jeune âgé d'environ six mois, qui, appelant tout haut au secours, escalada un bloc de rochers et fut entouré par les chiens. A ce moment descendit de la colline un des plus grands mâles, un vrai héros; il alla lentement vers le jeune singe, le caressa et l'emporta triomphalement; les chiens étaient trop étonnés pour l'attaquer ».

s'est jamais préoccupé de traités. « Celui qui se montre brutal dans l'œuvre et dans le geste, qu'a-t-il, celui-là, à faire de contrats [1]? ». Eh bien! l'histoire nous apprend que le « fauve blond », c'est-à-dire le Germain du temps des migrations non encore atteint par « la révolte des esclaves dans la morale », était un paysan vigoureux, mais pacifique, qui faisait la guerre non pour jouir du meurtre, mais pour obtenir de la terre arable, et qui cherchait toujours d'abord à conclure des traités pacifiques, avant de recourir forcément au glaive [2]. Et ce même « fauve blond » a, longtemps avant que la notion de l' « idéal ascétique » du christianisme juif parvînt à lui, développé à sa plus haute puissance l'idée de fidélité vassale, c'est-à-dire la vue qu'il est glorieux pour un homme de se dépouiller complètement de son propre « moi », de ne connaître l'honneur que comme reflet de l'honneur d'un autre auquel on s'est donné en pleine propriété, et de sacrifier sa vie pour son chef!

La conscience serait la « cruauté tournée en dedans ».

1. Frédéric Nietzsche, *Sur la Généalogie de la Morale*. Écrit polémique, 2e édition. Leipzig, 1892, p. 80.

2. Gustave Freytag, *Tableaux du passé allemand*. T. I : *Le moyen âge*. Leipzig, 1872, p. 42 et sqq : « Le consul romain, Papirius Carbon, interdit le séjour aux étrangers (aux Cimbres et aux Teutons!), parce que les habitants sont les hôtes des Romains. Les étrangers s'excusent en disant qu'ils ont ignoré que les indigènes étaient sous la protection romaine, et ils sont prêts à quitter de nouveau le pays... Les Cimbres ne cherchent pas la lutte, ils envoient une députation au consul Silanus, qu'ils font prier instamment de leur assigner des terres, service en échange duquel ils serviront dans l'armée romaine... Les étrangers, encore une fois, n'envahissent pas le territoire romain, mais ils envoient au Sénat une députation chargée de réitérer la demande de terre pour eux... Les Germains victorieux expédièrent de nouveau maintenant une ambassade au chef de l'autre armée, sollicitèrent pour la troisième fois la paix, implorèrent des terres et du grain pour l'ensemencer ».

L'homme qui ne peut réprimer son besoin de faire mal, de torturer, de déchirer, le satisfait sur lui-même, ne pouvant plus le satisfaire sur les autres [1]. Si cela était vrai, l'homme honnête, vertueux, qui n'a jamais satisfait par un crime contre les autres ce prétendu instinct primordial de la cruauté, devrait sévir le plus violemment contre lui-même; il aurait donc, de tous les hommes, la plus mauvaise conscience. A l'inverse, le criminel qui tourne son instinct primordial en dehors, qui, par conséquent, n'a pas besoin de chercher sa satisfaction en se déchirant lui-même, devrait vivre en une paix splendide avec sa conscience. Or, cela est-il conforme à l'observation? A-t-on jamais vu qu'un honnête homme, qui n'a jamais cédé à l'instinct de cruauté, souffre de remords de conscience? N'observe-t-on pas, au contraire, ceux-ci précisément chez les gens qui ont cédé à leur instinct, qui ont été cruels envers les autres, c'est-à-dire ayant déjà atteint cet assouvissement de leur désir que, d'après Nietzsche, la mauvaise conscience doit leur procurer? Nietzsche dit : « Le véritable remords de conscience est précisément chez les criminels et les forçats quelque chose d'extrêmement rare, les prisons et les maisons de détention ne sont pas les endroits où prospère avec prédilection cette espèce de ver rongeur [2] », et il croit avoir apporté ainsi une preuve à son affirmation. Mais les forçats ont montré, en commettant leurs crimes, que, chez eux, l'instinct du mal est tout particulièrement développé; en prison, ils sont empêchés de s'abandonner à leur ins-

1. *Sur la Généalogie de la Morale*, p. 79.
2. *Ibid.*, p. 73.

tinct; précisément chez eux, le propre déchirement par les remords de conscience devrait être exceptionnellement violent, et néanmoins le remords de conscience y est quelque chose d'extrêmement rare! On voit que la thèse de Nietzsche est une idée délirante, et rien de plus, et qu'elle ne vaut pas la peine d'être mise un instant en sérieuse comparaison avec l'explication de la conscience proposée par Darwin [1], et acceptée par tous les moralistes.

L'argument philologique. *Bonus* aurait été primitivement *duonus*, c'est-à-dire aurait signifié l' « homme de discorde, de désunion (*duo*), le guerrier [2] ». La preuve de la forme antérieure *duonus* est offerte par *bellum* = *duellum* = *duen-lum*. Or, on ne trouve nulle part *duen-lum*, mot librement inventé par Nietzsche, comme *duonus*. Admirez cette méthode. Il imagine un mot, *duonus*, qui n'existe pas, et l'appuie par le mot *duen-lum*, qui n'existe pas davantage, qui est également puisé dans l'imagination. La philologie déployée là par Nietzsche est à la hauteur de celle qui a créé la belle et convaincante série de dérivés *alopex-lopex-pex-pix-pux-fechs-fichs-fuchs* (renard). Nietzsche est énormément fier d'avoir découvert que l'idée de faute (*Schuld*) découle de l'idée très étroite et

1. Charles Darwin, *op. cit.*, p. 127 : « Une fois que les facultés intellectuelles se sont hautement développées, des images de toutes les actions et de tous les mobiles passés traversent incessamment le cerveau de chaque individu, et ce sentiment de mécontentement, qui... est invariablement la conséquence d'un instinct quelconque non satisfait, surgira chaque fois que l'on aura remarqué que l'instinct social durable et toujours présent a cédé à un autre plus fort sur le moment, mais ni durable d'après sa nature, ni ne laissant une très vive impression. Beaucoup de désirs instinctifs, tel, par exemple, celui de la faim, sont manifestement, d'après leur nature, de courte durée, et, une fois satisfaits, ne peuvent être ni facilement ni d'une façon vivante évoqués devant l'âme ».

2. *Sur la Généalogie de la Morale*, p. 9.

matérielle de dettes (*Schulden*) [1]. Admettons que cela soit vrai. Qu'aurait-il gagné par là pour sa théorie? Cela prouverait seulement que l'idée, grossièrement matérielle et limitée à l'origine, s'est, dans le cours du temps, élargie, approfondie et spiritualisée. Qui a jamais eu l'idée de contester ce processus? Quel est l'homme un peu au courant de l'histoire de la civilisation, qui ignore que les concepts se développent? Aurait-on peut-être entendu par amour et amitié, dans les temps primitifs, les états d'âme délicats et multiples que ces mots expriment aujourd'hui pour nous? Il se peut que la première « culpabilité » dont les hommes eurent conscience ait été l'obligation de rendre un prêt. Mais une « culpabilité » dans le sens de « dette » d'une obligation matérielle ne peut pas naître parmi des « fauves blonds », parmi des « carnassiers cruels ». Elle présuppose déjà un rapport de contrat, la reconnaissance d'un droit de propriété, le respect d'une individualité étrangère; elle n'est pas possible si, chez le prêteur, n'existent pas le penchant à être serviable pour l'un de ses semblables et la confiance dans le bon vouloir de celui-ci à reconnaître ce bienfait; chez l'emprunteur, la soumission volontaire à la désagréable nécessité de s'acquitter. Et tous ces sentiments sont déjà de la morale, de la morale simple mais authentique, exactement la « morale d'esclaves » du devoir, des égards, de la sympathie, du refrènement de soi-même, non la « morale de maîtres » de l'égoïsme, du pillage, de la violence cruelle, des désirs illimités! Si même certains mots, comme l'alle-

1. *Sur la Généalogie de la Morale*, p. 48.

mand *schlecht* (*schlicht*), signifient aujourd'hui le contraire de leur sens primitif, cela ne s'explique pas par une fabuleuse « transvaluation des valeurs », mais, sans contrainte et plausiblement, par la théorie de Karl Abel, mentionnée dans notre premier volume, « sur le double sens contraire des racines primitives ». Le même son servait primitivement à désigner les deux oppositions du même concept qui, d'après la loi de l'association des idées, apparaissent toujours simultanément dans la conscience, et ce n'est que dans la vie ultérieure du langage que le mot devint véhicule exclusif de l'un ou de l'autre des concepts opposés. Ce phénomène n'a pas le plus léger rapport avec une modification de l'évaluation morale des sentiments et des actes.

L'argument biologique. La morale régnante améliorerait, à la vérité, les chances de survie des bêtes de troupeau, mais serait désavantageuse précisément à l'élevage du type humain le plus excellent, c'est-à-dire nuirait en somme à l'humanité, en empêchant l'espèce de se hausser à la forme la plus parfaite, conséquemment d'atteindre son idéal possible. Le type humain le plus parfait serait en conséquence, d'après Nietzsche, le « carnassier magnifique », le « lion riant » qui pourrait satisfaire tous ses désirs sans égard au bien ou au mal. L'observation enseigne que cette thèse est une idiotie. Tous les « surhommes » historiquement connus qui ont lâché les rênes à leurs instincts, étaient dès le début des malades, ou bien le devinrent. Les criminels célèbres, — et Nietzsche les range expressément parmi les « surhommes » [1], — présen-

1. *Au-delà du Bien et du Mal*, p. 91 : « Le criminel est trop fréquemment au-dessous de son acte; il le rapetisse et le calomnie.

taient presque sans exception les stigmates somatiques et intellectuels qui les caractérisaient comme dégénérés, c'est-à-dire comme infirmes ou phénomènes ataviques, non comme développements et floraisons suprêmes, et les Césars dont le monstrueux égoïsme pouvait se repaître de l'humanité tout entière, succombèrent à la folie, qu'il sera difficile de prôner comme un état idéal de l'espèce. Que le « carnassier magnifique » nuise à l'espèce, qu'il détruise et ravage, Nietzsche l'accorde tout de suite; mais qu'importe l'espèce? Elle existe seulement pour rendre possible le plein épanouissement de quelques « surhommes » isolés et satisfaire leurs besoins les plus extravagants [1]. Mais le « carnassier magnifique » se nuit à lui-même, sévit contre lui-même, s'anéantit lui-même, et cela ne peut pourtant constituer un effet utile de qualités hautement cultivées! La vérité biologique est que le constant refrènement de soi-même est une nécessité vitale des plus forts comme des plus faibles. Elle est l'activité des centres cérébraux les plus hauts, les plus humains. Si ceux-ci ne sont pas exercés, ils dépérissent, c'est-à-dire que l'homme cesse d'être homme; le soi-disant « surhomme » devient « sous-homme », autrement dit, une bête; par le relâchement ou la suppression des appareils d'inhi-

— Les avocats d'un criminel sont rarement assez artistes pour faire tourner le beau terrible de l'acte au profit de son auteur ».

1. « Un peuple est la voie détournée que prend la nature pour arriver à six ou sept grands hommes ». Qu'on lise aussi ceci : « L'essentiel dans une bonne et saine aristocratie, c'est qu'elle ne se sente *pas* comme fonction (soit de la royauté, soit de la chose publique), mais comme *but* et suprême justification de celles-ci, — et que, pour cette raison, elle accepte en bonne conscience le sacrifice d'une quantité innombrable d'hommes qui, *pour elle*, doivent être rabaissés et amoindris en êtres incomplets, en esclaves, en instruments ». *Au-delà du Bien et du Mal*, p. 226.

bition du cerveau, l'organisme succombe sans retour à l'anarchie de ses parties constitutives, et celle-ci conduit infailliblement à la ruine, à la maladie, à la folie et à la mort, même si du monde extérieur ne se produit aucune résistance contre l'égoïsme dément de l'individu lâché sans bride, ce qui n'est guère imaginable.

Que subsiste-t-il maintenant de tout le système de Nietzsche? Nous avons reconnu en lui un recueil d'affirmations folles et de phrases gonflées que, en réalité, on ne peut saisir sérieusement, vu qu'elles possèdent à peine la consistance du rond de fumée d'un cigare. Les disciples de Nietzsche marmottent constamment de la « profondeur » de sa philosophie morale, et, chez lui-même, les mots « profond » et « profondeur » sont un tic intellectuel qui se répète continuellement de la façon la plus intolérable [1]. Mais si l'on s'approche de cette « profondeur »

1. Donnons-en ici quelques exemples, qui pourraient être facilement centuplés (ce nombre pris à la lettre, et non comme exagération métaphorique). *Au-delà du Bien et du Mal*, p. 63 : « C'est l'Orient, le profond Orient » — (p. 239) : « De tels livres de profondeur et de première importance » — (p. 248) : « La profonde souffrance rend noble ». « Une bravoure du goût, qui se met en défense contre tout ce qui est triste et profond » — (p. 249) : « Quelque ferveur et assaillement qui poussent constamment l'âme... dans le clair, le brillant, le profond, le délicat » — (p. 256) : « Une odeur autant de profondeur (!) que de pourriture » — (p. 260) : « Rester étendu tranquille comme un miroir, de façon que le ciel profond se reflète sur eux » — (p. 262) : « Je songe souvent comment je le rendrai (l'homme) plus fort, plus méchant et plus profond ». — *Ainsi parla Zarathoustra*, 1re partie, p. 71 : « Mais toi, Profond, tu souffres aussi trop profondément de petites blessures » — 2e partie, p. 52 : « Inébranlable est ma profondeur : mais elle resplendit d'énigmes et de rires nageants (!!) » — (p. 64) : « Et ceci se nomme pour moi connaissance : toute profondeur doit s'élever à ma hauteur » — (p. 70) : « Ils ne pensèrent pas assez en profondeur » — 3e partie, p. 22 : « Le monde est profond : et plus profond que le jour ne l'a jamais pensé » — 4e partie, p. 129 : « Que dit le profond minuit... Je suis éveillé d'un songe profond. Le monde est profond et plus profond que le jour ne l'a pensé. Profond est son mal. Joie — plus profonde encore

avec le dessein de la mesurer, on en croit à peine ses yeux. Nietzsche n'a pas mené jusqu'à terme une seule de ses prétendues idées. Pas une seule de ses affirmations désordonnées n'est même creusée de l'épaisseur d'un doigt au-dessous de la surface la plus superficielle, de façon à pouvoir résister au moins au plus faible souffle. L'histoire entière de la philosophie n'enregistre vraisemblablement pas un second exemple d'une impudence se permettant de donner pour de la philosophie, et encore pour de la « profonde » philosophie, de semblables plaisanteries de conversations en chemin de fer ou une pareille affectation de bel esprit autour de la table à thé. Nietzsche ne voit même pas le problème moral autour duquel il bavarde cependant dix volumes durant. Raisonnablement, ce problème ne peut être que ceci : Les actions humaines peuvent-elles être divisées en bonnes et en mauvaises? pourquoi les unes seraient-elles bonnes, les autres mauvaises? qu'est-ce qui peut contraindre l'homme à faire les bonnes et à ne pas faire les mauvaises?

Nietzsche fait semblant de nier la raison d'être d'une classification des actes humains au point de vue de la morale. « Rien n'est vrai, tout est permis [1] ». Il n'y a ni bien ni mal. C'est une superstition et un préjugé atavique de s'entêter à ces concepts artificiels. Lui-même se tient « au-delà du bien et du mal », et il invite les « esprits libres », les « bons Européens », à le suivre sur ce point. Et aussitôt après, cet « esprit libre » « au-delà du bien et du

que la souffrance du cœur. Toute joie.... veut une profonde, une profonde éternité », etc.

1. *Sur la Généalogie de la Morale*, p. 167.

mal » parle avec le plus grand sang-froid des « vertus aristocratiques [1] » et de la « morale des maîtres ». Mais alors, il y a donc des vertus? Il y a donc une morale, quand même elle serait opposée à la morale régnante? Comment cela s'accorde-t-il avec la négation de toute morale? Les actes des hommes n'ont donc pas tous la même valeur? On peut donc distinguer parmi eux des actes bons et des actes mauvais? Nietzsche entreprend donc de les classifier, les uns comme vertus, « vertus des aristocrates », les autres comme actes d'esclaves mauvais pour « les maîtres, les chefs », en conséquence criminels : — comment peut-il alors encore prétendre qu'il se tient « au-delà du bien et du mal »? Mais il est en plein milieu du bien et du mal, si ce n'est qu'il se permet la sotte plaisanterie de qualifier de mal ce que nous nommons bien, et réciproquement, — haut fait intellectuel dont est certainement capable tout mioche de quatre ans mal élevé et méchant.

Cette première et stupéfiante façon de ne pas comprendre son propre point de vue est déjà un bon exemple de sa « profondeur ». Ce n'est pas tout. Comme preuve principale qu'il n'y a pas de morale, il allègue ce qu'il appelle « la transvaluation des valeurs ». Autrefois était bon ce qui aujourd'hui est mauvais, et réciproquement. Nous avons vu que cette idée procède du délire et est

1. *Au-delà du Bien et du Mal*, p. 159 : « Nos vertus? — Il est vraisemblable que, nous aussi, nous avons encore nos vertus, quoique ce ne soient plus, comme de juste, ces vertus honnêtes et trapues pour lesquelles nous tenons nos grands-pères en honneur, mais également un peu à distance ». P. 154 : « Celui-là doit être le plus grand,... l'homme au-delà du bien et du mal, qui est maître de ses vertus ». Ainsi, « au-delà du bien et du mal », et cependant des « vertus » !

exprimée de façon délirante[1]. Mais supposons que Nietzsche ait raison : entrons pour une fois dans sa folie et admettons que la « révolte des esclaves dans la morale » ait eu lieu. Que gagnerait à cela son idée fondamentale? Une « transvaluation des valeurs » ne prouverait rien contre l'existence d'une morale en général, car elle laisse absolument intacte la notion de la valeur même. Il y a donc des valeurs, seulement c'est tantôt une espèce d'actes, tantôt une autre, qui acquiert le rang de valeur. Aucun historien de la civilisation ne nie que les vues sur ce qui est moral ou immoral se sont modifiées dans le cours de l'histoire, qu'elles se modifient continuellement, qu'elles se modifieront aussi dans l'avenir. Cette constatation est devenue un lieu commun. Si Nietzsche la tient pour une découverte personnelle, il mérite simplement qu'un instituteur adjoint de village lui mette des oreilles d'âne. Mais comment l'évolution, la modification des idées de morale contrediraient-elles le fait fondamental de l'existence d'idées de morale? Non seulement elles ne le contredisent pas, mais elles le confirment et le prouvent! Elles lui servent de prémisse nécessaire! Une modification des notions de morale n'est évidemment possible que s'il existe des notions de morale; mais c'est là précisément

1. *Sur la Généalogie de la Morale*, p. 79 : « Il rentre dans la prémisse de cette hypothèse sur l'origine de la mauvaise conscience (par la « transvaluation des valeurs » et la « révolte des esclaves dans la morale »)... que cette transformation ne s'est pas effectuée peu à peu, n'a pas été volontaire et ne s'est pas manifestée comme une insinuation organique dans de nouvelles conditions, mais comme une rupture, un saut, une contrainte ». Ainsi, non seulement ce qui auparavant était le mal est devenu le bien, mais cette « transvaluation » eut lieu aussi soudainement, fut un beau jour décrétée par l'autorité!

le problème : « Y a-t-il des notions de morale? ». Cette question, la première de toutes et la seule importante, Nietzsche, avec toutes ses éjaculations sur la « transvaluation des valeurs » et la « révolte des esclaves dans la morale », ne la touche même pas.

Il reproche à la morale des esclaves, sur un ton méprisant, d'être une morale utilitaire [1], et il ne remarque pas qu'il ne vante ses « vertus nobles », qui constituent la « morale des maîtres », que parce qu'elles sont avantageuses à l'individu, au « surhomme [2] ». Est-ce que « être avantageux » et « être utile » ne sont pas absolument la même chose? La morale des maîtres n'est-elle donc pas exactement une morale utilitaire comme la morale des esclaves? Et c'est ce que ne voit pas le « profond » Nietzsche! Et il tourne en ridicule les moralistes anglais, parce qu'ils ont trouvé la « morale utilitaire [3] »!

Il croit avoir mis à jour quelque chose de profondément occulte, que nul œil humain n'a encore aperçu,

1. *Au-delà du Bien et du Mal*, p. 232 : « La morale des esclaves est essentiellement la morale utilitaire ».

2. *La gaie Science*, p. 32 : « En réalité, les mauvais instincts sont en un aussi haut degré avantageux, conservateurs de l'espèce et indispensables, que les bons : — seulement, leur fonction est différente ». *Sur la Généalogie de la Morale*, p. 21 : « A la base de toutes les... races nobles est le carnassier;... elle *a besoin*, cette base, de se décharger de temps en temps, l'animal doit regagner le large, il doit retourner dans le désert ». C'est-à-dire : cela est nécessaire à sa santé, par conséquent lui est utile.

3. *Sur la Généalogie de la Morale*, p. 6 : « Quels désordres peut entraîner ce préjugé (le préjugé démocratique), le cas tristement (!) célèbre de Buckle le montre Le plébéisme de l'esprit moderne, qui est d'origine anglaise, éclata là de nouveau ». *Au-delà du Bien et du Mal*, p. 202 : « Il y a des vérités qui sont le mieux reconnues par les têtes médiocres.... On est précisément maintenant acculé à cette constatation, depuis que l'esprit d'Anglais médiocres — je nomme Darwin, John-Stuart Mill et Herbert Spencer — commence à l'emporter dans la région moyenne du goût européen ».

quand il proclame triomphalement : « Que ne nomme-t-on pas amour? Cupidité et amour : quel sentiment différent nous éprouvons à chacun de ces mots! Et cependant ce pourrait être le même instinct... Notre amour du prochain — n'est-il pas le désir ardent d'une possession?... Quand nous voyons souffrir quelqu'un, nous utilisons volontiers l'occasion qui s'offre à nous de prendre possession de lui; c'est ce que fait, par exemple, l'homme bienfaisant et pitoyable; lui aussi nomme « amour » le désir d'une nouvelle possession éveillé en lui, et il y trouve sa joie comme à une nouvelle conquête qu'il entrevoit [1] ». Est-il vraiment encore nécessaire d'appliquer la critique à ces sottises superficielles? Sans doute, chaque action, même la plus désintéressée en apparence, est égoïste en un certain sens, en ce sens que celui qui la pratique s'en promet un avantage et éprouve du plaisir à l'idée anticipée de l'avantage attendu. Qui a jamais nié cela? Tous les moralistes modernes ne l'ont-ils pas expressément indiqué [2]. La chose n'est-elle pas déjà impliquée dans le fait qu'on définit toute moralité comme une connaissance de ce qui est utile? Mais ce dont il s'agit, le « profond » Nietzsche ne le soupçonne même pas une fois

1. *La gaie Science*, p. 43.

2. Voir dans mon roman, *Le Mal du siècle* (traduction Auguste Dietrich, Paris, 1889, p. 104), les remarques du Dr Schrœtter : « L'égoïsme est un mot. Tout dépend de la signification. Chaque être aspire au bonheur, c'est-à-dire au contentement... Il (l'homme sain) ne peut être heureux quand il voit souffrir les autres. Plus l'homme est civilisé, plus ce sentiment est vif chez lui... L'égoïsme de ces gens-là consiste simplement à rechercher les souffrances d'autrui pour essayer de les atténuer; ils s'efforcent donc tout bonnement d'atteindre eux-mêmes au bonheur, en combattant la douleur d'autrui. Un catholique dirait de saint Vincent de Paul ou de saint Charles Borromée : c'était un grand saint; moi je dirais de lui : c'était un grand égoïste ».

de plus. Pour lui, l'égoïsme est un sentiment ayant pour contenu ce qui est utile à un être qu'il se représente isolé dans le monde, détaché de l'espèce, même hostilement opposé à elle. Pour le moraliste, l'égoïsme, que Nietzsche croit avoir découvert au fond de tout désintéressement, est la connaissance de ce qui est utile non seulement à l'individu pris isolément, mais aussi à l'espèce avec lui; pour le moraliste, l'être ayant créé la connaissance de l'utile, par conséquent aussi celle des sentiments de moralité, n'est pas l'individu, mais l'espèce entière; pour le moraliste aussi, la morale est de l'égoïsme, mais un égoïsme collectif de l'espèce, un égoïsme de l'humanité en face des co-habitants non humains de la terre et en face de la nature. L'homme que le moraliste sain d'esprit a devant les yeux, est celui qui est assez hautement développé pour pouvoir sortir de l'illusion de son isolement individuel et participer à l'existence de l'espèce, se sentir membre de l'espèce, se représenter les états de ses congénères, c'est-à-dire y sympathiser. Cet homme-là, Nietzsche le nomme d'un mot qu'il a trouvé chez tous les darwinistes, mais qu'il semble également regarder comme de son invention : une bête de troupeau. Il donne à ce mot un sens de mépris. La vérité est que la bête de troupeau, c'est-à-dire l'homme dont la conscience du « moi » s'est élargie jusqu'à pouvoir contenir la conscience de l'espèce, représente le degré supérieur de développement que les infirmes d'esprit et les dégénérés, qui restent éternellement enfermés dans leur isolement maladif, ne peuvent gravir.

Non moins « profonde » que sa découverte de l'égoïsme

de tout désintéressement, est sa harangue « aux professeurs de désintéressement[1] ». « On nomme bonnes les vertus d'un homme, non par rapport aux effets qu'elles ont pour lui-même, mais par rapport aux effets que nous en prévoyons pour nous et pour la société ». « Les vertus (telles que l'application, l'obéissance, la chasteté, la piété, la justice) sont le plus souvent nuisibles à leurs possesseurs ». « L'éloge des vertus est l'éloge de quelque chose de nuisible privément, — l'éloge d'instincts qui enlèvent à l'homme son plus noble égoïsme et la force de la plus haute protection sur lui-même ». « L'éducation... cherche à amener l'individu à une manière de penser et d'agir qui, si elle est devenue habitude, instinct et passion, domine en lui et sur lui contre son dernier avantage, mais pour le bien général ». C'est la vieille sotte objection contre l'altruisme, qu'on peut depuis soixante ans voir nager dans tous les ruisseaux. « Si chacun agissait avec désintéressement, se sacrifiait pour son prochain, le résultat en serait que chacun se nuirait à lui-même et que l'humanité, dans son ensemble, subirait de graves préjudices ». Assurément, si l'humanité se composait d'individus isolés, indépendants les uns des autres. Mais elle constitue un organisme, chaque individu ne donne jamais à l'organisme supérieur que l'excédent de sa force active, et la prospérité de l'organisme total, qu'il accroît par ses sacrifices altruistes, lui profite de nouveau comme sa part personnelle dans la richesse totale de l'organisme supérieur. Que dirait-on d'un malin qui combattrait de cette

1. *La gaie Science*, p. 48.

manière l'assurance contre l'incendie : « La plupart des maisons ne brûlent jamais. Le propriétaire qui s'assure contre l'incendie paye toute sa vie des primes, et comme finalement sa maison ne brûlera probablement pas, il a jeté son argent sans profit; l'assurance contre l'incendie est en conséquence nuisible »? L'objection faite à l'altruisme, qu'il nuit à chaque individu en lui imposant des sacrifices pour les autres, est exactement de même force.

Nous avons désormais assez de preuves de la « profondeur » de Nietzsche et de son système. Je veux maintenant montrer quelques-unes de ses contradictions les plus réjouissantes. Ses disciples ne les nient pas, mais ils cherchent à les pallier. C'est ainsi que Kaatz dit : « Il avait sur tant de choses éprouvé en lui-même une modification de vues, qu'il mit en garde contre les hommes de principes inflexibles qui veulent faire passer pour du « caractère » le manque de sincérité envers soi-même. Étant donné le changement de vues qui apparaît dans les œuvres de Nietzsche, nous ne pouvons naturellement tenir compte, pour ce livre, que des vues auxquelles Nietzsche est parvenu finalement [1] ». Mais c'est là une falsification consciente et voulue des faits, et la main du faussaire doit être immédiatement clouée, comme celle d'un tricheur aux cartes, à la table de jeu. Les contradictions, en effet, ne se trouvent pas dans les œuvres de différentes époques, mais dans le même livre, souvent à la même page. Elles ne sont pas des degrés de connaissance dont le plus élevé a nécessairement dépassé celui qui est

1. Dr Hugo Kaatz, *op. cit.*, 1re partie, préface, p. 8.

au-dessous, mais des vues opposées, s'excluant raisonnablement les unes les autres, qui règnent simultanément dans la conscience de Nietzsche et que son jugement ne parvient pas plus à concilier qu'à supprimer soit l'une, soit l'autre.

Dans *Ainsi parla Zarathoustra*, 3e partie, P. 29, on lit : « Aimez en tout cas votre prochain comme vous-même, mais commencez par être ceux qui s'aiment eux-mêmes ». P. 56 : « Et alors il arriva aussi que sa parole sacra l'égoïsme, l'égoïsme robuste et sain qui coule d'une âme puissante ». Et P. 60 : « On doit apprendre à s'aimer soi-même — ainsi l'enseigné-je — avec un amour robuste et sain : afin qu'on puisse se supporter soi-même et qu'on ne vagabonde pas ». Au contraire, dans le même livre (1re partie, P. 108) : « C'est pour nous une horreur, le sens dégénérescent qui dit : tout pour moi ». Cette contradiction est-elle expliquée par le fait « d'être parvenu à une conception du monde définitive » ? Les affirmations opposées se trouvent dans le même livre, à quelques pages de distance !

Autre exemple. *La gaie Science*, P. 264 : « L'absence de personnalité se venge partout ; une personnalité affaiblie, mince, éteinte, se niant et se calomniant soi-même, n'est plus bonne à rien — et moins qu'à toute autre chose, à la philosophie ». Et seulement quatre pages plus loin, dans le même livre, P. 268 : « Ne sommes-nous pas tombés dans le soupçon d'un contraste, d'un contraste du monde, dans lequel jusqu'ici nous étions chez nous avec nos vénérations... et d'un autre monde que nous sommes nous-mêmes... soupçon qui pourrait nous placer, nous autres

Européens, en face de ce formidable dilemme : ou supprimez vos vénérations, ou supprimez-vous vous-mêmes ». Ici il nie donc ou met du moins en doute sa personnalité, bien que sous une forme interrogative à laquelle le lecteur ne peut néanmoins s'arrêter, car Nietzsche « aime à masquer ses idées ou à les exprimer d'une manière hypothétique, et à mettre fin par une phrase interrompue ou par un point d'interrogation aux problèmes soulevés [1] ».

Mais il nie beaucoup plus décidément encore sa personnalité, son « moi ». Dans *Au-delà du Bien et du Mal*, préface, p. VI, il expose que le fondement de tous les édifices philosophiques jusqu'à présent a été une « superstition populaire quelconque », telle, par exemple, que la « superstition de l'âme qui, comme superstition du subjectif et du « moi », n'a pas cessé, de nos jours encore, de causer du mal ». Et dans le même livre, P. 139, il s'écrie : « Qui n'a déjà été rassasié jusqu'à mourir de toute sa subjectivité et de sa maudite ipsissimosité ! ». Ainsi, le « moi » est une superstition ! Rassasié jusqu'à mourir de sa « subjectivité ! ». Et cependant le « moi » doit être « proclamé saint [2] » ! Et cependant le « fruit le plus mûr de la société et de la moralité est le souverain individu qui ne ressemble qu'à lui-même [3] » ! Et cependant « une personnalité qui se nie elle-même n'est plus bonne à rien » !

La négation du « moi », la désignation de celui-ci

1. Robert Schellwien, *Max Stirner et Frédéric Nietzsche*. Leipzig, 1892, p. 23.
2. *Ainsi parla Zarathoustra*, 1re partie, p. 84 : « Le « toi » est proclamé saint, mais pas encore le « moi ».
3. *Sur la Généalogie de la Morale*, p. 43.

comme superstition, sont d'autant plus extraordinaires, que toute la philosophie de Nietzsche, si l'on peut nommer ainsi ses éjaculations, a seulement pour fondement le « moi », reconnaît le « moi » comme la seule chose justifiée, voire la seule existante !

Une contradiction plus destructive que celle-ci, nous ne la trouverons pas, il est vrai, dans toute l'œuvre de Nietzsche; mais il nous faut encore indiquer par quelques exemples comment les oppositions s'anéantissant les unes les autres sont placées dans son esprit les unes immédiatement à côté des autres.

Comme nous l'avons vu, le dernier mot de sa sagesse est : « Rien n'est vrai, tout est permis! ». « Au fond, j'éprouve du dégoût pour toutes ces morales qui disent : Ne fais pas cela! Renonce! Triomphe de toi! ». « Domination de soi-même : ces professeurs de morale qui ordonnent à l'homme de se mettre sous sa propre puissance, amènent ainsi sur lui une étrange maladie [1] ». Et à présent, que l'on apprécie ces phrases : « Par d'heureuses coutumes matrimoniales, la force et le plaisir de volonté, la volonté de se dominer soi-même, sont toujours en accroissement ». « L'ascétisme et le puritanisme sont des moyens presque indispensables d'éducation et d'ennoblissement, quand une race veut triompher de son origine dans la plèbe et lutter pour s'élever un jour à la domination ». « Le côté essentiel et inappréciable de chaque morale, c'est qu'elle est une longue contrainte [2] ».

La caractéristique du « surhomme », c'est qu'il veut

1. *La gaie Science*, p. 222.
2. *Au-delà du Bien et du Mal*, p. 78, 106.

rester seul, qu'il cherche la solitude et fuit la société des bêtes de troupeau. « Celui-là sera le plus grand, qui peut être le plus solitaire ». « La haute et indépendante spiritualité, la volonté de rester seul... » *Au-delà du Bien et du Mal*, p. 154, 123. « Les forts se séparent les uns des autres aussi nécessairement que les faibles se rapprochent » *Sur la Généalogie de la Morale*, p. 149. Par contre, il dit à d'autres endroits : « Pendant la plus longue durée de l'humanité, il n'y eut rien de plus terrible que de se sentir seul » (*La gaie Science*, p. 147), et : « Nous n'apprécions pas assez aujourd'hui les avantages d'une existence en commun » (*Sur la Généalogie de la Morale*, P. 59). Nous? C'est une calomnie. Nous apprécions ces avantages à leur pleine valeur. Celui-là seul ne les apprécie pas, qui vante en expressions admiratives, comme la caractéristique des « forts », la « séparation », c'est-à-dire l'hostilité envers l'existence commune et le mépris de ses avantages.

Une fois, l'homme noble primitif est le magnifique carnassier errant librement, le fauve blond; et tout de suite après, « ces hommes sont sévèrement tenus en bride par la coutume, la vénération, l'usage, la reconnaissance, plus encore par la surveillance réciproque, par la jalousie entre égaux, et d'autre part dans leur attitude vis-à-vis les autres ingénieux en égards, domination de soi-même, délicatesse, fidélité, orgueil et amitié ». Mais alors, si ce sont là les qualités du « fauve blond », qu'on nous donne vite une société de « fauves blonds »! Seulement, comment s'accordent la « coutume », la « vénération », la « domination de soi-même », etc., avec le « libre vagabondage » du

carnassier magnifique? Cela reste une énigme sans solution. Il est vrai que Nietzsche ajoute à sa description qui nous fait venir l'eau à la bouche, cette restriction : « Ils sont en face de l'étranger, là où l'élément étranger commence, pas beaucoup meilleurs que des bêtes féroces lâchées » (*Sur la Généalogie de la Morale*, P. 21). Mais cette restriction, en fait, n'en est pas une. Chaque communauté organisée se sent comme unité solidaire en face du reste du monde, et n'accorde jamais à l'étranger, à l'homme du dehors, les mêmes droits qu'à ses propres membres. Droit, coutume, égards ne s'étendent pas à l'étranger, à moins que celui-ci ne sache inspirer la crainte et forcer à reconnaître ses droits. Mais le progrès de la civilisation consiste précisément en ce que les frontières de la communauté s'élargissent toujours de plus en plus, que l'élément étranger dépourvu de droits, ne pouvant revendiquer d'égards, recule toujours davantage dans le lointain. Au commencement, il y eut seulement dans la horde des égards et des droits réciproques; puis le sentiment de solidarité générale s'étendit à la tribu, à la province, à l'État, à la race. Aujourd'hui, il y a déjà un droit des gens même dans la guerre; les meilleurs d'entre les contemporains se sentent solidaires avec tous les hommes; ils regardent l'animal même comme non entièrement dépourvu de droits, et le temps viendra où les forces seules de la nature seront l'élément étranger et extérieur que l'on pourra encore traiter suivant ses besoins et son bon plaisir, en face duquel l'on pourra être l' « animal féroce lâché ». Le « profond » Nietzsche, il est vrai, n'est pas capable de saisir ces faits si simples et si clairs.

En un endroit, il se moque de la « naïveté » de ceux qui font sortir l'État d'un contrat (*Sur la Généalogie de la Morale*, P. 80), et ensuite il dit (*Ibid.*, P. 149) : « Si ceux-ci (les forts, les maîtres-nés, l' « espèce de carnassiers solitaires ») s'unissent, cela est seulement en vue d'une action collective agressive et de la satisfaction collective de leur volonté de puissance, avec beaucoup de résistance de la conscience individuelle ». Avec résistance ou non, une « union en vue d'une satisfaction collective » n'est-elle pas un rapport contractuel dont Nietzsche nomme à juste titre l'acceptation une « naïveté » ?

Tantôt « l'agonie est quelque chose qui inspire la pitié » (*Au-delà du Bien et du Mal*, P. 136), et « une suite de crimes, quelque chose d'horrible » (*Sur la Généalogie de la Morale*, P. 21), et ailleurs il est parlé de la « beauté » du crime (*Au-delà du Bien et du Mal*, P. 91) et l'on se plaint que l' « on calomnie le crime » (même ouvrage, P. 123).

Mais assez d'exemples. Je ne voudrais pas me perdre dans le petit et le détail, et je pense avoir démontré que Nietzsche contredit lui-même chacune de ses affirmations fondamentales, et tout particulièrement la première de toutes et la plus importante, à savoir que le « moi » est la seule chose réelle ; l'égoïsme, la seule chose nécessaire et justifiée.

Si l'on regarde d'un peu près ses saillies sauvagement éructées, en quelque sorte vociférées, on s'étonne de la masse fabuleuse de stupidité et d'ignorance d'écolier qu'elles contiennent. C'est ainsi qu'il nomme (*Au-delà du Bien et du Mal*, P. 16) le système de Copernic, « qui

nous a persuadé de croire, contre toute évidence des sens, que la terre n'est pas immobile », « le plus grand triomphe sur les sens qui jusqu'ici ait été remporté sur terre ». Ainsi, il ne soupçonne pas que l'observation exacte du ciel étoilé, des mouvements de la lune et des planètes et de la position du soleil dans le zodiaque, forme la base du système de Copernic, que ce système a donc été en réalité le triomphe des exactes perceptions des sens sur les illusions des sens, autrement dit, de l'attention sur la légèreté et la distraction. Il croit que « la conscience s'est développée seulement sous la pression du besoin de se communiquer », car « le penser conscient s'effectue en paroles, c'est-à-dire en signe de communication, ce qui révèle l'origine de la conscience elle-même » (*La gaie Science*, P. 280). Il ne sait donc pas que les animaux, qui ne parlent point, ont aussi une conscience, que l'on peut aussi penser en images, en représentations de mouvements, sans le secours de la parole, et que le langage ne s'ajoute à la conscience que très tard dans le cours de l'évolution. Le plus drôle est que Nietzsche se tient tout particulièrement pour un psychologue et veut avant tout passer pour tel. Le socialisme, d'après cet homme profond, provient de ce que « les fabricants et les grands industriels manquent jusqu'ici de ces formes et de ces marques distinctives de la race supérieure, qui seules rendent les personnes intéressantes; s'ils avaient dans le regard et dans les gestes la distinction de la noblesse de naissance, il n'y aurait peut-être pas de socialisme des masses (!!). Car celles-ci, au fond, sont prêtes à l'esclavage de toute espèce, à condition que le supérieur se légitime constam-

ment comme supérieur à elles, comme né pour commander — par la forme distinguée (!!) » (*La gaie Science*, P. 68). Le concept : « Tu dois! », l'idée du devoir, de la nécessité d'une mesure déterminée de discipline de soi-même, est une résultante de ce que, « en tout temps, depuis qu'il y a des hommes, il y a eu aussi des troupeaux humains, et toujours beaucoup d'obéissants par rapport au petit nombre de ceux qui commandaient » (*Au-delà du Bien et du Mal*, P. 118). Un homme moins incapable de penser que Nietzsche comprendrait que, au contraire, les troupeaux humains, ceux qui obéissaient et ceux qui commandaient, n'ont été possibles qu'après et parce que le cerveau avait acquis la force et l'aptitude d'élaborer le concept : « Tu dois! », c'est-à-dire d'inhiber un instinct par une idée ou un jugement. Le descendant des races mêlées « sera en moyenne un être plus faible » (*Au-delà du Bien et du Mal*, P. 120); bien plus, « la mélancolie européenne, le pessimisme du XIXe siècle est essentiellement la conséquence d'un mélange des couches sociales subit et absurde »; les couches sociales « expriment toujours aussi des différences d'origine et de race » (*Sur la Généalogie de la Morale*, P. 142). Les savants les plus compétents sont convaincus, on le sait, que le croisement d'une race avec une autre est favorable au progrès de toutes deux et est la « première source du développement [1] ». Le « darwinisme, avec sa doctrine inexplicablement étroite de la lutte pour l'existence », s'explique par l'origine de Darwin. Ses ancêtres étaient des « gens pauvres et de basse con-

1. C. Lombroso et R. Laschi, *Le crime politique et les révolutions*. Paris, 1892, t. I, p. 142.

dition qui connaissaient de trop près la difficulté de se tirer d'affaire. Autour du darwinisme anglais tout entier plane comme un air méphitique de surpopulation anglaise, comme une odeur de petites gens à l'étroit et dans la misère » (*La gaie Science*, P. 273). Je suppose que tous mes lecteurs savent que Darwin était riche et n'eut jamais besoin d'exercer une profession, et que ses ancêtres, au moins depuis trois ou quatre générations, avaient vécu dans le bien-être.

Une prétention toute spéciale de Nietzsche est celle d'une extraordinaire originalité. Il met au-devant de sa *Gaie Science* l'épigraphe suivante :

> Je demeure dans ma propre maison,
> Je n'ai jamais rien imité de personne,
> Et je me suis moqué de tout maître
> Qui ne s'est pas moqué de lui-même.

Ses disciples croient sur parole à cette vantardise, la répètent, bêlant en chœur de moutons et avec des yeux extasiés. La profonde ignorance de ce troupeau de ruminants leur permet assurément de croire à l'originalité de Nietzsche. Comme ils n'ont jamais rien appris, rien lu ni pensé, tout ce qu'ils viennent à happer dans les brasseries ou en flânant est naturellement nouveau pour eux et n'a pas encore existé. Mais celui qui considère Nietzsche en rapport avec les phénomènes analogues de l'époque, reconnaît que ses prétendues audaces et nouveautés sont des lieux communs tellement crasseux, qu'un penseur un peu soigneux de sa personne ne voudrait pas les saisir avec des pincettes.

Nietzsche n'est vraiment original que là où il entre en fureur; comme ses paroles ne renferment alors aucun sens, pas même un non-sens, on ne peut évidemment les rattacher à quoi que ce soit qui ait déjà été pensé et dit. Quand, au contraire, ses assertions contiennent une lueur de raison, on reconnaît aussitôt leur point de départ dans les paradoxes ou les banalités des autres. L' « individualisme » de Nietzsche se retrouve complètement dans Max Stirner, un hégélien affolé qui, il y a cinquante ans, a exagéré jusqu'à un monstrueux gonflement de l'importance, même de l'importance grossièrement empirique du « moi », et rendu involontairement ridicule, l'idéalisme critique de son maître; ce Max Stirner que, de son temps déjà, personne ne prenait au sérieux, et qui était tombé, depuis, dans le profond oubli bien mérité dont quelques anarchistes et quelques « gigolos » philosophiques, — car l'hystérie de l'époque a aussi créé cette figure, — cherchent maintenant à l'exhumer [1]. Là où Nietzsche vante le « moi », ses droits, ses prétentions, la nécessité de le cultiver et de le développer, le lecteur qui a présents à l'esprit les précédents chapitres de ce livre, reconnaîtra les phrases de Barrès, de Wilde et d'Ibsen. Sa philosophie de la volonté est pastichée d'après Schopenhauer, qui a d'ailleurs donné la direction à sa pensée et la couleur à son langage. Il a visiblement eu conscience lui-même de la complète ressemblance de ses phrases sur

1. R. Schellwien, *op. cit.*, p. 7 : « L'activité littéraire des deux penseurs (!) est distante de plus de trente ans l'une de l'autre, mais si grande que soit leur différence, leur concordance n'est pas moins grande, et dans celle-ci apparaissent d'autant plus nettement les traits de caractère essentiels de l'individualisme par principe ».

la volonté avec la doctrine de Schopenhauer, et elle l'a gêné, car, pour l'effacer, il a mis à son pastiche un faux nez de son invention : il conteste que le ressort actif de chaque être soit la volonté de conservation; d'après lui, ce serait la volonté de puissance. Cette addition est un pur enfantillage. Chez les êtres au bas de l'échelle animale on ne perçoit jamais une « volonté de puissance », on ne perçoit qu'une volonté de conservation, et, chez l'homme, cette prétendue « volonté de puissance » peut être ramenée par tout autre que le « profond » Nietzsche à deux racines bien connues : le désir de faire agir tous les organes jusqu'à la limite de leur force fonctionnelle, ce qui est accompagné de sentiments de plaisir, ou de se procurer des avantages qui améliorent les conditions d'existence; or, l'effort vers les sentiments de plaisir et vers de meilleures conditions d'existence n'est autre chose qu'une forme sous laquelle se manifeste la volonté de vivre, et celui qui regarde la « volonté de puissance » comme quelque chose de différent de celle-ci, et même d'opposé, témoigne simplement son inaptitude à suivre un peu plus loin que son nez l'idée de la volonté d'existence. La preuve fondamentale de Nietzsche quant à la différence de la volonté de puissance et de la volonté d'existence, c'est que celle-là pousse souvent celui qui en veut, tout droit au mépris et à la mise en péril, voire même à la destruction de son existence. En ce cas, la lutte entière pour l'existence, dans laquelle on court constamment des dangers, souvent cherchés d'ailleurs, serait aussi une preuve que le combattant ne souhaite pas son existence? Nietzsche serait, du reste, très capable de soutenir aussi cela.

Les dégénérés que nous avons examinés jusqu'ici déclarent qu'ils ne se soucient ni de la nature ni de ses lois. Nietzsche ne va pas aussi loin dans sa fatuité que Rossetti, à qui il est indifférent que la terre tourne autour du soleil ou le soleil autour de la terre. Il avoue ouvertement que cela ne lui est pas indifférent; il le regrette; cela le dérange, que la terre ne soit plus le point central du cosmos, et lui-même la chose principale de la terre. « Depuis Copernic, l'homme semble tombé sur un plan incliné; il roule toujours plus rapidement loin du centre — où? dans le néant? dans le sentiment accablant de son néant? ». Aussi en veut-il beaucoup à Copernic; et non seulement à lui, mais à la science en général. « La science entière a aujourd'hui pour but d'enlever à l'homme le respect qu'il a eu jusqu'ici de lui-même, comme si celui-ci n'avait été qu'une suffisance bizarre » (*Sur la Généalogie de la Morale*, P. 173). N'est-ce pas l'écho des paroles d'Oscar Wilde, qui se plaint que la nature soit « si indifférente, si incompréhensive » envers lui, et qu'il ne soit « pas plus pour elle que le bétail qui paît sur la pente de la prairie »?

A d'autres endroits aussi nous retrouvons chez Nietzsche le courant d'idées et presque les mots de Wilde, d'Huysmans et des autres diaboliques et décadents. Le passage de l'écrit sur la *Généalogie de la Morale* (P. 171) où il glorifie l'art, parce qu' « en lui le mensonge se sanctifie et que la volonté de tromper a pour lui la bonne conscience », pourrait se trouver dans le chapitre sur « le mensonge comme un des beaux-arts » des *Intentions* de Wilde, comme, d'autre part, les aphorismes de celui-ci : « Il n'y a pas de péché, excepté la bêtise », « une

idée qui n'est pas dangereuse ne mérite même pas d'être une idée », et son éloge de l'empoisonneur Waineright, concordent exactement avec la « morale d'assassins » de Nietzsche et ses remarques que l'on calomnie le crime et que « le plus souvent on n'est pas assez artiste pour faire tourner le beau terrible d'un crime au profit du criminel ». Que l'on compare aussi, pour la plaisanterie de la chose, les endroits suivants : « Il faut abdiquer le mauvais goût de prétendre être d'accord avec beaucoup. Ce qui était bon n'est plus bon, quand votre voisin dit que c'est bon » (*Au-delà du Bien et du Mal*, P. 54), et : « Ah! ne dites pas que vous êtes d'accord avec moi. Quand les gens sont d'accord avec moi, je sens toujours que je dois avoir tort » (*Intentions*, P. 166). C'est là plus qu'une ressemblance, n'est-ce pas? Je m'interdis de citer à nouveau, pour ne pas trop m'étendre, certaines phrases absolument semblables d'*A rebours* d'Huysmans, et d'Ibsen. Il n'est pas douteux, cependant, que Nietzsche n'a pu connaître les décadents français et les esthètes anglais avec lesquels il se rencontre si fréquemment, parce que ses livres sont en partie plus anciens que les leurs; et ceux-là, de leur côté, n'ont pas davantage puisé chez lui, parce que, à l'exception peut-être d'Ibsen, ils n'ont probablement, sauf depuis environ deux années, jamais entendu son nom. La ressemblance, ou plutôt l'identité, ne s'explique pas par des emprunts; elle s'explique par la nature d'esprit semblable de Nietzsche et des autres dégénérés égotistes.

Nietzsche se montre particulièrement drôle quand il se campe en face de la vérité pour la déclarer inutile, ou même la nier. « Pourquoi pas plutôt mensonge? Et incer-

titude? Même ignorance? » (*Au-delà du Bien et du Mal*, P. 3). « Que sont donc finalement les vérités de l'homme? Ce sont les erreurs irréfutables de l'homme » (*La gaie Science*, P. 193). « Volonté de la vérité, cela pourrait être une volonté dissimulée de la mort » (*Ibid.*, P. 263). Il intitule la partie de ce livre consacrée à la question de la vérité : « Nous autres sans-peur », et y met en épigraphe le mot de Turenne : « Tu trembles, carcasse? Tu trembterais bien plus fort si tu savais où je te mènerai tout à l'heure ». Et quel est ce terrible danger dans lequel ce sans-peur se précipite avec ces gestes héroïques? La recherche de l'essence et de la valeur de la vérité. Eh! mais cette recherche est l'ABC de toute philosophie sérieuse! Et la question même s'il existe d'abord une vérité objective a été posée avant lui [1], à moins grand renfort de coups de trompettes et de cymbales et de hérissement de cheveux comme prologue, accompagnement et conclusion, il est vrai. C'est, du reste, une chose caractéristique à un haut degré, que ce même tueur de monstres qui part en guerre contre « la vérité » avec ces gestes de matamore et ces ronflements de provocation, trouve les mots d'excuse les plus humbles, quand il ose entreprendre d'émettre tout bas un doute sur la perfection de Gœthe en toutes choses. Parlant de la « viscosité » et du « caractère ennuyeux » du style allemand, il dit (*Au-delà du Bien et du Mal*, P. 39) : « Que l'on me pardonne de constater que la prose de Gœthe lui-même, dans son mélange de raideur et de fignolement, ne fait pas excep-

1. Voir, dans mes *Paradoxes*, le chapitre intitulé : « Où est la vérité? »

tion ». Quand il applique à Gœthe une critique toute timide, il demande pardon; il n'a son attitude de héros méprisant la mort, que quand il adresse un défi à la moralité et à la vérité. C'est que, voyez-vous, ce sans-peur a la ruse, souvent observée chez les aliénés, de très bien comprendre qu'il est absolument sans danger pour lui de débiter aux imbéciles qui forment sa chapelle les absurdités philosophiques les plus fabuleuses, tandis qu'au contraire ils se fâcheraient aussitôt, s'il choquait leurs convictions ou leurs préjugés esthétiques.

Même dans les plus petits détails, Nietzsche surprend par sa concordance textuelle avec les autres égotistes que nous connaissons. On n'a qu'à comparer, par exemple, la phrase dans laquelle il vante « le vraiment noble dans les œuvres et dans les hommes, leur moment de mer unie et de contentement alcyonique d'eux-mêmes, le doré et le froid » (*Au-delà du Bien et du Mal*, P. 168), avec l'éloge que fait Baudelaire de l'immobilité et sa description enthousiaste d'un paysage en métal, ou ses injures constantes contre les journaux, avec les remarques de des Esseintes et les coups indirects qu'Ibsen fait porter à ces mêmes journaux par ses personnages. Les « grands esprits ascétiques » ont « le dégoût du bruit, de la vénération, des journaux » (*Sur la Généalogie de la Morale*, P. 113). La source du « vide absolument indéniable et déjà palpable de l'esprit allemand » réside « dans une alimentation trop exclusive de journaux, de politique, de bière et de musique wagnérienne » (*Ibid.*, P. 177). « Voyez-moi donc ces inutiles! Ils vomissent leur bile, et nomment cela un journal » (*Ainsi parla Zarathoustra*, 1re partie,

p. 67). « Ne vois-tu pas les âmes pendre comme de sales haillons? Et de ces haillons on fait encore des journaux! N'entends-tu pas comme l'esprit est devenu ici un jeu de mots? Il vomit une répugnante rinçure de mots. Et de cette rinçure de mots on fait encore des journaux! » (*Ibid.*, 3e partie, P. 37). On pourrait sans peine décupler ces exemples, car chaque représentation revient, chez Nietzsche, avec une opiniâtreté qui doit rendre enragé le plus patient lecteur de bon goût.

Telle apparaît l'originalité de Nietzsche. Ce penseur « original » et « audacieux » cherche à coller à ses lecteurs, à l'aide des pratiques connues des magasins qui liquident, les rossignols les plus éventés d'autres philosophes, comme des marchandises battant neuves. Ses assauts les plus formidables sont dirigés contre des portes ouvertes. Ce « solitaire », cet « habitant des plus hauts sommets », offre la physionomie à la douzaine de tous les décadents. Lui qui parle constamment, sur un ton plein de mépris, de « troupeau » et de « bête de troupeau », il est lui-même la plus banale des « bêtes de troupeau ». Seulement, le troupeau auquel il appartient de corps et d'âme est un troupeau spécial : c'est le troupeau des brebis galeuses.

Un jour, sa ruse ordinaire d'aliéné l'a abandonné un moment, et il nous a révélé lui-même comment sa philosophie « originale » a pris naissance. Le passage est tellement caractéristique, que je dois le citer un peu longuement.

L'impulsion première de divulguer quelque chose de mes hypothèses sur l'origine de la morale me fut donnée par un

petit livre clair, propret et intelligent, même précoce, dans lequel une espèce intervertie et perverse d'hypothèses généalogiques, l'espèce authentiquement *anglaise*, m'apparut nettement pour la première fois, et qui m'attira — avec cette force d'attraction que possède tout ce qui est opposé, antipodique. Ce petit livre avait pour titre : *Origine des sensations morales*; pour auteur, le Dr Paul Rée; comme date de publication, 1877. Peut-être n'ai-je jamais rien lu qui ait provoqué chez moi, proposition par proposition, conclusion par conclusion, le « non » comme ce livre : mais absolument sans colère ni impatience. Dans l'ouvrage auquel je travaillais alors (*Choses humaines trop humaines*), je m'appuyai à l'occasion et sans occasion sur des propositions de ce livre, non pour les réfuter — qu'ai-je à faire avec les réfutations! — mais comme il convient à un esprit positif, mettant à la place de l'invraisemblable ce qui est plus vraisemblable, et, parfois, à la place d'une erreur une autre erreur [1].

Le lecteur a ici la clef de l' « originalité » de Nietzsche. Elle consiste dans la simple interversion enfantine d'un courant d'idées raisonnable. Si Nietzsche s'imagine que ses négations et ses contradictions démentes ont poussé spontanément dans sa tête, il est le jouet d'une illusion. Il se peut qu'il eût déjà sa folie furieuse dans l'esprit, avant d'avoir lu l'écrit du Dr Rée. Mais alors cette folie était née comme contradiction à d'autres écrits, sans qu'il se fût rendu compte de cette origine aussi clairement qu'après la lecture du travail de Rée. Il pousse bien l'illusion jusqu'à se dire un « esprit positif », après avoir justement confessé avec franchise comment il procède : il ne « réfute » pas, — cela lui aurait été difficile aussi! — mais « il dit non à chaque proposition et à chaque conclusion ».

1. *Sur la Généalogie de la Morale*, p. 7.

Cette explication de l'origine de sa philosophie morale « originale » renferme un diagnostic qui s'impose nettement même à l'œil le plus myope : le système de Nietzsche est un produit de la folie de contradiction, forme agitée du même trouble d'esprit qui a pour forme mélancolique la folie du doute et de la négation, dont il a été question dans les chapitres précédents. La « folie des négations » se trahit aussi dans ses particularités de langage. Il a dans la conscience toujours une impulsion à poser en quelque sorte un point d'interrogation. Il n'aime aucun mot autant que le mot « comment? », qu'il emploie continuellement dans les rapports les plus étranges [1], et il use jusqu'à l'excès de cette tournure : on « dit non » à telle ou telle chose, tel ou tel est un « diseur de non », tournure qui lui apporte, par l'association d'idées, la tour-

1. « Avec quel charme elle s'empare de moi! Comment? Tout le repos du monde s'est-il embarqué ici? » « En quoi l'enthousiaste a-t-il besoin de vin! — Comment? On donne à la taupe des ailes et d'orgueilleuses imaginations? » « En tant qu'il dit oui à cet autre monde, comment? ne doit-il pas alors dire non à son contraire, ce monde? » « Autour de Dieu tout devient — comment? peut-être monde? » « Un pessimiste qui dit : oui, à la morale... à la morale *lædc neminem* : comment? est-ce là réellement un pessimiste? » « Crainte et pitié : c'est avec ces sentiments que l'homme s'est tenu jusqu'ici devant la femme. — Comment? Et maintenant ce doit être fini? ». Je veux en rester à ces exemples, mais je remarque une fois pour toutes que je pourrais facilement centupler tous les échantillons que je cite pour la mise en lumière de l'état intellectuel de Nietzsche, les particularités caractéristiques revenant chez lui des centaines de fois. Il a un jour conscience sensoriellement de ce point d'interrogation vivant toujours présent à son esprit sous forme d'obsession. Il nomme l'amour de la domination (*Ainsi parla Zarathoustra*, 3e partie, p. 55), « le point d'interrogation fulgurant à côté de réponses prématurées ». Cela, dans ce rapport, n'a absolument aucun sens, mais devient aussitôt compréhensible quand on se rappelle que les aliénés ont l'habitude d'exprimer soudainement les représentations qui surgissent dans leur conscience. Nietzsche *vit* manifestement dans son esprit « le point d'interrogation fulgurant », et en parla soudainement et sans transition.

nure opposée : « on dit oui », un « diseur de oui », dont il fait un usage aussi démesurément fréquent. Ce « dire non » et ce « dire oui » est chez lui une véritable *paraphasia vesana* ou langage aliéné contre l'usage, comme le montrent au lecteur les exemples cités en note [1].

Quand Nietzsche assure qu'il a « dit non » « sans colère ni impatience » à toutes les affirmations de Rée, on peut le croire. Les malades atteints de la folie du doute et de la négation ne s'irritent pas quand ils questionnent ou contredisent; ils le font sous la contrainte de leur aliénation mentale. Mais les fous furieux parmi eux ont, s'ils ne s'irritent pas eux-mêmes, du moins le dessein conscient d'irriter les autres. Nietzsche laisse échapper sur ce point un aveu : « Ma manière de penser réclame une âme belliqueuse, la volonté de faire du mal, la joie de dire non » (*La gaie Science*, P. 63). Comparons à cet aveu ces passages d'Ibsen : « Pourquoi ne ménageais-tu rien ni personne? — Simplement pour être désagréable à ces êtres

1. « Une vie grecque à laquelle il disait non » « Un pessimisme qui ne dit pas seulement non, ne veut (!) pas seulement non, mais... fait (!!) non » « Un non intérieur dit à cette chose ou à celle-là » « Libre à mort et libre dans la mort, un saint diseur de non ». Puis, comme pendant complémentaire : « Gros d'éclairs, qui disent : Oui! rient : Oui! » « Tandis que toute morale noble grandit jusqu'à devenir elle-même, en sortant d'un oui triomphal ». (Il se sent comme quelque chose) « disant du moins oui à la vie » « Pouvoir se dire oui à soi-même, c'est là un fruit mûr ». (La méchanceté désintéressée est sentie par l'humanité primitive comme quelque chose) « à quoi la conscience dit hardiment oui » « Il projette hors de lui comme un oui chaque non qu'il se dit à lui-même ». On voit l'emploi que fait Nietzsche de son « dire oui » et « dire non ». Ils se trouvent à peu près à la place de tous les verbes qui unissent le sujet et l'attribut. Cette idée : « J'ai soif », Nietzsche l'exprimerait ainsi : « Je dis oui à l'eau ». Au lieu de : « J'ai sommeil », il dirait : « Je dis non à la veille », ou : « Je dis oui au lit », etc. C'est la manière dont les malades, dans l'aphasie incomplète, ont coutume de circonscrire leurs idées.

minaudiers des deux sexes de notre ville », et : « Il surviendra quelque événement qui les éclaboussera tous » (*Les Soutiens de la société*, P. 70 et 119).

L'origine d'une des doctrines « les plus originales » de Nietzsche, celle de l'interprétation de la conscience comme une satisfaction de l'instinct de cruauté par le déchirement intérieur de soi-même, a déjà été recherchée par le Dr Hermann Türck dans un excellent petit écrit. Il reconnaît très justement, au fond de cette idée démente, l'état morbide de la folie morale, et continue ainsi :

Représentons-nous maintenant un homme de ce genre, avec les instincts innés du meurtre ou avec des anomalies ou une perversité des sentiments moraux, en même temps très bien doué, pourvu de la meilleure instruction et d'une excellente éducation, élevé dans d'agréables conditions et sous l'œil vigilant de femmes... et occupant déjà de bonne heure une éminente situation sociale : il est clair que les instincts moraux meilleurs doivent acquérir chez lui une telle force, qu'ils sont en état de refouler au plus profond intérieur et de museler complètement la joie bestiale de destruction, sans toutefois pouvoir la tuer entièrement. Elle ne peut pas, il est vrai, se manifester en actes, mais l'instinct, étant inné, subsiste à l'état de désir inaccompli nourri tout au fond du cœur... comme ardente aspiration à se livrer à sa cruelle volupté. Or, toute non-satisfaction d'un instinct fortement accusé a pour conséquence la douleur et la torture intime. Nous sommes très enclins, nous autres hommes, à regarder comme naturel et justifié ce qui nous cause décidément du plaisir, et à rejeter, au contraire, comme mauvais et contre nature, ce qui nous apprête de la douleur. C'est ainsi qu'il peut se faire qu'un homme spirituel, très cultivé, né avec des instincts pervers et ressentant comme une torture la non-satisfaction de l'instinct, en vienne à justifier comme quelque chose de bon, de beau et de naturel, la volupté du meurtre, l'égoïsme extrême, et à signaler au contraire comme aber-

ration morbide les instincts moraux supérieurs opposés, qui se montrent en nous comme ce que nous nommons conscience [1].

Le Dr Türck a raison quand il admet chez Nietzsche une aberration morale innée, l'inversion des instincts sains en leur contraire. Il commet toutefois, dans l'interprétation des phénomènes en lesquels se manifeste l'aberration, une erreur qui s'explique par ce fait que le Dr Türck n'est évidemment pas très au courant de la psychiatrie. Il suppose que, dans l'esprit de Nietzsche, les mauvais instincts soutiennent un rude combat avec les vues meilleures à lui inculquées par l'éducation, et qu'il ressent comme une douleur l'étouffement de ses instincts par le jugement. Ce n'est très probablement pas là le véritable état de choses. Nietzsche n'a pas nécessairement besoin d'éprouver le désir de commettre des assassinats et d'autres crimes. Chaque pervers n'est pas soumis aux impulsions. La perversion peut être exclusivement limitée à la sphère de l'idéation, et se satisfaire uniquement en représentations. Un pervers de cette espèce ne conçoit jamais l'idée de transformer ses représentations en actes. Son trouble pathologique ne s'étend pas aux centres de volonté et de mouvement, mais hante exclusivement les centres d'idéation. Nous connaissons, par exemple, des formes de perversion sexuelle dans lesquelles les malades ne ressentent jamais le besoin de se satisfaire par des actes, et ne jouissent qu'en esprit [2]. Cette étonnante séparation du rapport

1. Dr Hermann Türck, *Frédéric Nietzsche et ses dévoiements philosophiques*, 2e édition. Dresde, 1891, p. 7.
2. B. Ball, *La Folie érotique*. Paris, 1888, p. 50 : « Je vous ai tracé

naturel entre représentation et mouvement, entre pensée et acte, ce détachement des organes de volonté et de mouvement des organes de pensée et de jugement auxquels ils obéissent dans des circonstances normales, est en soi une preuve de profond détraquement de toute la machine pensante. Les gens incompétents font volontiers remarquer que maints écrivains et artistes forment, dans leur vie exempte de reproche, un contraste direct avec leurs œuvres qui peuvent être immorales ou contre nature, et ils tirent de ce contraste la conclusion que rien n'autorise à conclure des œuvres à la nature intellectuelle et morale de leurs auteurs. Ceux qui parlent ainsi ne soupçonnent même pas, dans leur ignorance, qu'il y a des perversions purement intellectuelles qui sont tout aussi bien une maladie de l'esprit que les impulsions des « impulsifs ».

C'est visiblement le cas chez Nietzsche. Son aberration est de nature purement intellectuelle et ne l'a guère poussé à des actes. Il n'y a donc pas eu non plus dans son esprit de lutte entre les instincts et la moralité acquise. Son explication de la conscience a une tout autre origine que ne le suppose le Dr Türck. Elle est une des interprétations erronées si fréquemment observées d'une sensation par la conscience qui la perçoit. Nietzsche remarque que les représentations de nature cruelle sont, chez lui, accompagnées de sentiments de plaisir, qu'elles sont,

le tableau de l'amour chaste (folie amoureuse ou érotomanie d'Esquirol), où les plus grandes extravagances demeurent enfermées dans les limites du sentiment et ne sont jamais profanées par l'intervention des sens; je vous ai montré des exemples de ce délire poussé jusqu'aux dernières limites de l'insanité, sans qu'il s'y mêlât jamais une idée étrangère au domaine de l'amour platonique ».

suivant l'expression de la psychiatrie, « voluptueusement accentuées ». Il incline, à cause de cet accompagnement, à évoquer des représentations voluptueuses de ce genre et à s'y arrêter avec jouissance [1]. La conscience cherche ensuite à interpréter raisonnablement ces expériences, en supposant que la cruauté est un instinct primordial puissant de l'homme, que celui-ci se complaît du moins dans l'idée d'actes cruels, à défaut de pouvoir les commettre réellement, et que cet arrêt voluptueux à des représentations de cette nature, il le nomme sa conscience. Comme je l'ai montré plus haut, les remords de conscience sont, d'après Nietzsche, non la conséquence de mauvaises actions, mais ils apparaissent chez des gens qui n'ont jamais rien commis de mal. Il emploie ainsi le mot, d'une façon impossible à méconnaître, dans un sens tout différent du sens habituel et lui appartenant seul; il désigne par lui simplement la jouissance qu'il éprouve à s'arrêter à des représentations de cruauté voluptueusement accentuées.

Mais l'aberration dans laquelle le malade ressent, à l'occasion d'actes ou de représentations de nature cruelle, une excitation voluptueuse, est bien connue du médecin aliéniste. Elle a un nom dans la science : elle s'appelle le sadisme. Le sadisme est la forme de perversion sexuelle opposée au masochisme [2]. Nietzsche est atteint de sadisme

1. Nietzsche parle à un endroit (*Sur la Généalogie de la Morale*, p. 132) de « l'espèce des onanistes moraux qui se satisfont eux-mêmes ». Il ne s'applique pas personnellement ce mot, mais celui-ci est incontestablement inspiré par un obscur sentiment de son propre état d'âme.

2. Dr R. von Krafft-Ebing, *Nouvelles recherches*, etc., p. 45 et sqq. : « Le contraste complet du masochisme est le sadisme. Tandis que

au plus haut degré; seulement, celui-ci est borné, chez lui, à la sphère intellectuelle seule, et se satisfait en débauche idéelle. Je ne voudrais pas m'arrêter trop longtemps sur ce sujet répugnant, et je me contente de citer un très petit nombre de passages qui montrent que, dans le penser de Nietzsche, des images de cruauté sont accompagnées et soulignées, sans exception, de représentations de nature voluptueuse. « Le fauve blond, magnifique, *lascivement* friand de proie et de victoire » (*Sur la Généalogie de la Morale*, P. 21). « Le *sentiment de bien-être* de pouvoir assouvir sans scrupule sa puissance sur un impuissant, la *volupté* de faire le mal pour le plaisir de le faire [1], la jouissance que fait éprouver la violence » (*Ibid.*, P. 51). « Agissez comme vous le voulez, ivres de joie que vous êtes, rugissez de *volupté* et de méchanceté » (*La gaie Science*, P. 226). « Le sentier du propre ciel passe toujours par la *volupté* du propre enfer » (*Ibid.*, P. 249). « Comment se fait-il que je n'aie encore rencontré personne

celui-là veut endurer des douleurs et se sentir soumis à la violence, le but de celui-ci est de causer des douleurs et d'exercer la violence... Tous les actes et toutes les situations qui sont pratiqués par les sadistes dans le rôle actif, forment pour le masochisme, dans le rôle passif, l'objet du désir. Dans les deux perversions, ces actes vont de faits purement symboliques à de graves sévices... Tous deux doivent être considérés comme des psychopathies originaires d'individus psychiquement anormaux, atteints particulièrement d'hyperesthésie sexuelle psychique, mais en outre, en règle générale, d'autres anomalies encore... Le plaisir de causer de la douleur, et le plaisir d'en éprouver, apparaissent seulement comme deux côtés différents du même fait psychique, dont le principe primaire et essentiel est la conscience de sujétion, active dans un cas, passive dans l'autre ». Voir Nietzsche, *Ainsi parla Zarathoustra*, 1re partie, p. 95 : « Tu vas chez les femmes? N'oublie pas le fouet! » *Au-delà du Bien et du Mal*, p. 186 : « La femme désapprend à craindre l'homme » et renonce ainsi à « ses plus féminins instincts ».

1. Ces mots : « de faire le mal pour le plaisir de le faire », sont en français dans l'original.

qui connût la morale comme problème, et ce problème comme sa misère, sa torture, sa *volupté*, sa passion personnelles? » (*Ibid.*, P. 264). « C'est à la vue des tragédies, des combats de taureaux et des crucifiements, qu'il s'est jusqu'ici le plus senti à l'aise sur la terre; et quand il imagina l'enfer, voyez, tout cela fut son ciel sur la terre. Lorsque le grand homme crie, le petit accourt vite; et la langue lui pend hors de la bouche, de *luxure* » (*Ainsi parla Zarathoustra*, 3e partie, P. 96). Je prie le lecteur profane de prêter une attention toute particulière à l'association des mots soulignés avec ceux qui expriment une idée de méchanceté. Cette association n'est ni accidentelle ni arbitraire. Elle est une nécessité psychique, car aucune image de méchanceté et de crime ne peut surgir dans la conscience de Nietzsche sans l'exciter sexuellement, et il ne peut éprouver aucune excitation sexuelle, sans qu'apparaisse immédiatement dans sa conscience une image de violence et de sang.

La source réelle de la doctrine de Nietzsche est donc son sadisme. Et ici je ferai une remarque générale sur laquelle je ne m'arrêterai pas longtemps, mais que je voudrais recommander à l'attention toute spéciale du lecteur. Aucune qualité d'un auteur ne contribue d'une façon aussi forte et aussi déterminante au succès de tendances malsaines dans l'art et dans la littérature, que la psychopathie sexuelle de celui-là. Tous les déséquilibrés : névrasthéniques, hystériques, dégénérés, aliénés, ont le flair le plus fin pour les perversions de nature sexuelle et les devinent derrière tous les déguisements. Il est vrai qu'ils ne savent pas eux-mêmes, en règle générale, ce qui leur

plaît dans certaines œuvres et chez certains artistes, mais à l'examen on découvre toujours, dans l'objet de leur prédilection, la manifestation voilée de quelque psychopathie sexuelle. Le masochisme de Richard Wagner et d'Ibsen, le skoptzisme de Tolstoï, l'érotomanie (folie amoureuse chaste) des préraphaélites, le sadisme des décadents, des diaboliques et de Nietzsche, acquièrent à ces écrivains et à ces tendances incontestablement une grande portion, et en tout cas la plus sincère et la plus fanatique, de leurs partisans. Les œuvres sexuellement psychopathiques excitent chez les êtres anormaux la perversion analogue, sommeillante et inconsciente, peut-être aussi non développée, quoique déjà existante en germe, et leur procurent de vifs sentiments de plaisir qu'ils regardent, le plus souvent de bonne foi, pour purement esthétiques ou intellectuels, alors qu'en réalité ils sont sexuels. C'est seulement à la lumière de cette explication que l'on comprendra pleinement les tendances artistiques caractéristiques des anormaux, pour lesquelles nous avons des preuves [1]. Cette confusion des sentiments esthétiques avec les sentiments sexuels n'a rien d'étonnant, car ces

1. Dr R. von Krafft-Ebing, *Nouvelles recherches*, etc., p. 108. Un psychopathe sexuel écrit : « Je m'intéresse fort à l'art et à la littérature. Les poètes et les écrivains qui m'attirent le plus sont ceux qui décrivent des sentiments raffinés, des passions particulières, des impressions recherchées; un style artificiel (ou ultra-artificiel) me plaît. De même, en musique, la musique nerveuse et excitante d'un Chopin, d'un Schumann, d'un Schubert (?), d'un Wagner, etc., est celle qui me dit le plus. Tout ce qui, en art, est non seulement original, mais bizarre, m'attire ». P. 128, un autre malade : « J'aime passionnement la musique et je suis un partisan enthousiaste de Richard Wagner, prédilection que j'ai constatée chez la plupart d'entre nous (atteints du sentiment sexuel contraire!); je trouve que cette musique répond précisément si fort à notre manière d'être, etc. »

deux sphères de sentiments non seulement se touchent, mais coïncident même pour la plus grande partie, comme je l'ai démontré ailleurs [1]. Au fond aussi de toutes les étrangetés du costume, notamment chez les femmes, se cache une spéculation inconsciente à quelque psychopathie sexuelle, qui trouve une excitation et un attrait dans la mode des vêtements de chaque époque. On n'a jamais encore étudié les modes à ce point de vue. Pour ma part, je ne puis me permettre ici un si grand écart hors de mon sujet principal. Mais je recommande très expressément cette matière aux gens compétents. Ils feront, sur le terrain des modes, d'étonnantes découvertes psychiatriques!

J'ai consacré à la démonstration de l'insanité du soi-disant système philosophique de Nietzsche beaucoup plus d'espace que cet homme et son système n'en méritent. Il aurait suffi d'indiquer simplement le fait suffisamment expressif que Nietzsche, après avoir jadis été interné à plusieurs reprises dans des maisons de santé, vit actuellement depuis des années, comme dément incurable, dans l'établissement du professeur Binswanger, à Iéna, « *the right man in the right place* », suivant le dicton anglais. Un critique, il est vrai, a dit : « L'enténébrement intellectuel peut éteindre le cerveau le plus lumineux; aussi ne peut-on l'opposer avec certitude à la valeur et à la justesse de ce que quelqu'un a enseigné avant l'apparition de ce malheur ». A cela il faut répondre que Nietzsche a écrit ses œuvres essentielles entre deux séjours dans un asile d'aliénés, c'est-à-dire non pas « avant », mais « après

1. Voir le chapitre : « Esthétique évolutionniste », de mes *Paradoxes*

l'apparition de ce malheur », et que toute la question est de savoir de quelle nature est la maladie mentale que l'on invoque comme preuve de l'insanité d'une doctrine. Il est clair que la folie occasionnée par une lésion accidentelle de la tête, une chute, une blessure, etc., ne saurait rien prouver contre la justesse de ce que le malade pourrait avoir enseigné avant son accident. Mais le cas est différent, si la maladie a existé à l'état latent depuis la naissance du malade et peut être démontrée avec certitude par les œuvres mêmes. Il suffit alors absolument d'établir que l'auteur est un aliéné et son œuvre le gribouillage d'un dément, et toute autre critique, tout effort de réfutation raisonnable de ses différentes folies seront superflus, et même — du moins aux yeux de l'homme compétent — un peu ridicules. Or, c'est là précisément le cas de Nietzsche. Il est, sans erreur possible, aliéné de naissance, et ses livres portent à chaque page l'empreinte de la folie. Il peut être cruel d'insister sur ce point [1]. Mais c'est un devoir pénible impossible à

1. Dr Max Zerbst, *Non et Oui*. Leipzig, 1892, p. 7 : « Il n'est pas impossible que ce petit livre parvienne entre les mains de ceux qui vivent très près du malade... et qu'un traitement un peu indélicat de son malheur affligerait profondément ». Le dernier de tous qui ait le droit de se plaindre d'un traitement indélicat et de réclamer des égards, est un nietzschéen, qui revendique pour lui-même la « joie de vouloir faire le mal » et le « grand manque d'égards » comme privilèges du « surhomme ». Zerbst qualifie son écrit de réponse à celui du Dr Hermann Türck, mais il n'est qu'une répétition puérilement obstinée et audacieuse de toutes les affirmations de Nietzsche, dont le Dr Türck a démontré la folie. Ce qui est excessivement drôle, c'est que Zerbst veut prouver à Türck, en s'appuyant sur une faible compilation de Ziehen, qu'il n'y a pas de psychoses de la volonté. Or, Türck n'a pas dit un seul mot d'une psychose de la volonté de Nietzsche, mais c'est Nietzsche qui parle (*La gaie Science*, p. 270) d' « une énorme maladie de la volonté » et d'« une maladie de la volonté ». L'objection de Zerbst ne s'adresse donc pas au Dr Türck, mais à son propre maître Nietzsche.

éviter, que de toujours le signaler de nouveau, puisque Nietzsche est devenu l'auteur d'une contagion intellectuelle dont l'on ne peut espérer arrêter le développement que si l'on met en pleine lumière la folie de Nietzsche lui-même et si l'on marque également ses disciples du fer chaud qui leur convient : celui d'hystériques et d'imbéciles.

Kaatz affirme que la « semaille intellectuelle » de Nietzsche commence « partout à germer. Tantôt une des pointes les plus aiguisées de Nietzsche a été choisie pour épigraphe d'une tragédie moderne, tantôt une de ses tournures expressives incorporée à l'usage établi du langage... Il est presque impossible de lire aujourd'hui un seul traité effleurant simplement le terrain philosophique, sans y rencontrer le nom de Nietzsche [1] ». C'est là une exagération calomnieuse. Les choses n'en sont pas à ce point. Les uniques « philosophes » qui aient pris jusqu'ici au sérieux le radotage insane de Nietzsche, sont ceux que j'ai nommés plus haut les « gigolos de la philosophie ». Mais le nombre de ces « gigolos » s'accroît effectivement d'une façon inquiétante, et leur effronterie dépasse tout ce qu'on a jamais vu.

Que, parmi les apôtres de Nietzsche, Georges Brandès ne puisse faire défaut, cela va sans dire. Ne savons-nous pas que ce personnage ingénieux s'accroche à chaque apparition dans laquelle il flaire une prima donna possible, pour récolter par son moyen, comme impresario de gloire, son petit profit? Il fit à Copenhague des conférences sur

1. Dr Hugo Kaatz, *op. cit.*, 1re partie, p. 6.

Nietzsche, « et parla en expressions enthousiastes de ce prophète allemand aux yeux duquel la morale de Stuart Mill n'est que le symptôme morbide d'un temps dégénéré; de cet « aristocrate radical » qui rabaisse à des révoltes d'esclaves tous les grands mouvements populaires libéraux de l'histoire, la Réforme, la Révolution française, le socialisme moderne, et ose avancer que les millions de millions d'individus composant les nations n'existent que pour produire une fois ou deux, dans chaque siècle, une grande personnalité [1] ».

Robert Schellwien accorde, il est vrai, plus honnête en cela que d'autres apôtres nietzschéens, que la « doctrine » de Nietzsche « aura de la peine à exercer jamais une action considérable sur le vulgaire individualisme », ce qu'il regrette visiblement, quoiqu'il la range parmi « les grandes erreurs et les choses étroites », et il fait ce qu'il peut, en partie pour élucider, en partie pour critiquer le bavardage de son « prophète », par son propre bavardage [2].

Une série d'imitateurs s'efforce activement de prendre modèle sur Nietzsche dans les plus infimes détails. Son traité *Schopenhauer éducateur* (*Considérations intempestives*, 3e morceau) a trouvé dans *Rembrandt éducateur* une monstrueuse parodie. Il est vrai que le verbiage jaillissant et les bonds d'idées insensés du fou furieux n'ont pu être imités par l'auteur imbécile de cette parodie. Ce symptôme pathologique serait, d'ailleurs, presque im-

1. Ola Hansson, *La jeune Scandinavie*. Quatre essais. Dresde et Leipzig, 1891, p. 12.
2. Robert Schellwien, *op. cit.*, p. 5, 6.

possible à simuler. Mais l'imitateur s'est assimilé les calembours, l'écholalie privée de sens du modèle, et il s'essaie aussi à reproduire, autant que ses petits moyens le lui permettent, l'individualisme mégalomane et criminel de Nietzsche. Un autre imbécile, Albert Kniepf, s'est principalement épris des grands airs de Nietzsche et s'avance solennellement avec des attitudes et des gestes de prince des plus réjouissants. Il se qualifie d' « homme de goût élevé et de sentiment délicat », parle avec mépris du « bruit quotidien profane de la masse », voit « le monde au-dessous de lui » et se voit élevé, lui, « au-dessus de ce monde de la multitude »; il ne veut pas « aller dans la rue et prodiguer sa sagesse à tous », etc., tout cela absolument dans le style de Zarathoustra, qui habite les plus hauts sommets [1]. Le Dr Max Zerbst, déjà mentionné, affecte, à l'instar de Nietzsche lui-même, de se regarder comme terrible et de croire que ses adversaires tremblent devant lui. Quand il les fait parler, il leur met dans la bouche des tons gémissants [2] et jouit avec une raillerie cruellement supérieure de la peur mortelle qu'il leur inspire. Cette attitude est naturelle chez un fou furieux et excite la pitié. Mais quand un pauvre petit tel que ce Dr Max

1. Albert Kniepf, *Théorie des valeurs de l'esprit*. Leipzig, 1892.

2. Dr Max Zerbst, *op. cit.*, p. 1 : « Oh! cette science moderne! ces psychologues modernes! — Rien n'est sacré pour eux!. » « Quand un homme grandi à l'école de l' « idéalisme » malade se place en face d'un cruel savant de cette espèce... cet impie prend un morceau de craie en main » etc. Il « se tourne vers l'idéaliste tout déconcerté », et celui-ci « répond un peu timidement » et « ajoute un peu attristé », à quoi « le jeune psychologue réplique par un léger haussement d'épaules ». Bien entendu, le « jeune psychologue » « cruel », « impie », qui « hausse les épaules », c'est lui, Zerbst; et l' « idéaliste » geignant, qui parle et questionne « timidement » et « attristé », c'est son adversaire le Dr Türck!

Zerbst la prend, il produit un effet irrésistiblement drôle et rappelle « le jeune homme aux jambes faibles », qui « ne croit qu'au sang et veut du sang », du *Pickwick* de Dickens. Zerbst a l'audace de prononcer les mots « science » et « psycho-physiologie ». C'est là un mot d'ordre parmi les disciples de Nietzsche : ils donnent le cracheur de mots aliéné qu'ils adorent pour un psycho-physiologiste et un homme de science! Ola Hansson parle de l' « intuition (!) psycho-physiologique » de Nietzsche, et dit à un autre endroit : « Chez Nietzsche, le moderne et subtil psychologue, qui est au plus haut degré en possession de l'intuition psycho-physique (encore une fois!), ce pouvoir accordé au XIXe siècle finissant de prêter l'oreille à tous les processus secrets en soi-même et d'épier ce qui se passe dans les recoins de la propre âme, etc. » Intuition psycho-physique! Prêter l'oreille à soi-même et s'épier! C'est à ne pas en croire ses yeux. Ces gens-là ne soupçonnent donc même pas ce qu'est la psycho-physique; ils ne soupçonnent pas qu'elle est exactement le contraire de la vieille psychologie, qui travaillait avec l' « intuition » et l'introspection, c'est-à-dire en « prêtant l'oreille à soi-même » et en « épiant », qu'elle compte et mesure patiemment avec des appareils dans les laboratoires, et « épie » et « écoute » non soi-même, mais les personnes et les instruments qui servent à ses expériences! Et ce babil de perroquets sans cervelle, qui répètent sans les comprendre des mots entendus par hasard, peut se faire jour en Allemagne, le pays qui a créé la nouvelle science de la psycho-physiologie, la patrie de Fechner, de Weber, de Wundt! Et aucun

homme compétent n'a encore donné des coups de règle sur les doigts de ces garçons, dont l'ignorance fabuleuse n'est dépassée que par leur effronterie!

Mais on est allé plus loin encore, et ici vraiment cesse la plaisanterie. Kurt Eisner, qui n'est pas un disciple de la « philosophie » de Nietzsche, trouve néanmoins qu'il nous a « légué de puissants poèmes » et va jusqu'à dire cette chose inouïe : « Le *Zarathoustra* de Nietzsche est une œuvre d'art comme *Faust* [1] ». La question qui s'impose tout d'abord est celle-ci : Kurt Eisner a-t-il jamais lu un seul vers de *Faust*? Il faut probablement y répondre affirmativement, car il n'est guère imaginable qu'il y ait aujourd'hui en Allemagne un homme sachant, à ce qu'il paraît, écrire et lire, qui n'ait eu entre les mains au moins une fois *Faust*. Mais alors il ne reste plus qu'une seconde question : qu'est-ce que Kurt Eisner peut bien avoir compris de *Faust*? Nommer d'une seule haleine le jaillissement de mots absolument vides de sens de Zarathoustra avec *Faust*, constitue une telle souillure de notre plus précieux trésor poétique, que l'on devrait réellement, si elle avait été commise par un homme tant soit peu plus considérable que Kurt Eisner, organiser une fête expiatoire destinée à effacer l'outrage fait à Gœthe, comme l'Église consacre à nouveau un édifice religieux qui a été profané par un acte scandaleux.

Ce n'est pas dans l'Allemagne seule que la bande à Nietzsche sévit; elle infeste aussi l'étranger. Ola Hansson, que nous avons déjà caractérisé, entretient avec enthou-

1. Kurt Eisner, *Psychopathia spiritualis. Frédéric Nietzsche et les apôtres de l'avenir*. Leipzig, 1892.

siasme ses compatriotes suédois de la « poésie de Nietzsche » et de l' « hymne de minuit de Nietzsche[1] »; M. Téodor de Wysewa assure aux Français, qui ne sont pas en état de contrôler eux-mêmes l'exactitude de ses affirmations, que « Nietzsche est le plus grand penseur et le plus brillant écrivain que l'Allemagne ait produit dans la dernière génération[2], etc. »

Il était cependant réservé à une dame de surpasser tous les disciples mâles de Nietzsche dans la négation audacieuse de la vérité la plus évidente. La nietzschéenne Lou Salomé dénie, avec une froide imperturbabilité capable de désarçonner le spectateur le plus ferme sur ses étriers, que Nietzsche soit enfermé depuis des années comme fou incurable dans une maison d'aliénés, et proclame avec un front d'airain qu'il a cessé d'écrire, par mépris aristocratique de « surhomme » pour le monde, et s'est volontairement retiré dans la solitude. Nietzsche est un homme de science et un psycho-physiologiste, et Nietzsche se tait, parce qu'il trouve que cela ne vaut plus la peine de parler aux hommes bêtes de troupeau : tels sont les mots d'ordre que la bande à Nietzsche s'en va crier aux quatre coins du monde. En présence d'une semblable conspiration contre la vérité, l'honnêteté et la saine raison, il ne suffit pas d'avoir démontré l'insanité du système nietzschéen, il faut montrer aussi que Nietzsche a été toujours fou et que ses écrits sont des

1. Ola Hansson, *Materialismen i skönlitteraturen. Populär-vetenskapliga* (scientifiques!) *Afhandlingar*. Stockholm, s. d., p. 28, 50. Dans cette brochure, Hansson qualifie aussi de « génial » l'auteur de *Rembrandt éducateur*!!

2. *Revue politique et littéraire*, année 1891.

produits de la folie furieuse (plus exactement, de l'exaltation maniaque).

Quelques nietzschéens qui n'atteignent pas, il est vrai à la jarretière de Lou Salomé, ne contestent pas que Nietzsche soit fou ; mais ils disent qu'il l'est devenu parce qu'il s'est trop retiré des hommes, qu'il a trop longtemps vécu dans la plus profonde solitude, qu'il a pensé avec une rapidité vertigineuse et inquiétante, qui a usé son cerveau. Cette absurdité sans nom a pu faire tout le tour de la presse allemande, et il ne s'est pas trouvé un seul journal pour remarquer que la folie ne peut jamais être la conséquence de la solitude et de la pensée rapide, mais que, au contraire, le penchant à la solitude et un penser vertigineux sont les signes primordiaux les mieux connus de la folie existante, et que le bavardage des nietzschéens est à peu près de la force de l'affirmation qui prétendrait qu'une personne est devenue phtisique parce qu'elle a beaucoup toussé et craché du sang!

Pour la misanthropie de Nietzsche, nous avons le témoignage de ses biographes, qui en citent de curieux exemples [1]. Quant à son penser rapide, c'est un phénomène qui ne fait jamais défaut dans la folie furieuse. Afin que le profane sache ce qu'il doit entendre par cette dernière, présentons-lui le tableau clinique de cette

1. « Pendant son séjour de plusieurs années dans la contrée montagneuse solitaire de Sils Maria... il avait coutume de se coucher sur une langue verte de terrain qui s'allongeait dans le lac. Un printemps, il y retourna et trouva sur la place sacrée (!) un banc où des hommes vulgaires pouvaient s'asseoir dans ce lieu qu'avaient jusqu'ici seulement peuplé ses plus secrètes pensées et visions. Et la vue de cette installation trop humaine (!) suffit pour lui rendre insupportable ce séjour tant aimé. Il n'y remit jamais les pieds ». Ola Hansson, cité par le Dr H. Türck, *op. cit.*, p. 10.

forme de folie, tracé de la main des maîtres les plus autorisés.

L'accélération du décours de la pensée dans la manie, dit Griesinger, « est une conséquence de la liaison facilitée des représentations où le malade blague, invente, déclame, chante, vocifère, utilise pour ses représentations tous les modes d'extériorisation, passe vertigineusement d'un sujet à l'autre, où les idées se heurtent et se culbutent. On trouve cette même accélération de l'idéation dans certaines formes de démence et dans la faiblesse psychique secondaire, avec activité produite par des hallucinations. Les enchaînements logiques n'y sont pas intacts comme dans la folie raisonnante et hypocondriaque, ou bien le flot précipité des représentations n'obéit plus à aucune loi, ou seulement des mots et des sons dépourvus de signification se succèdent dans une suite impétueuse... Ainsi naît une chasse d'idées sans règle, dans l'entraînement de laquelle tout est pêle-mêle emporté. Ces derniers états apparaissent principalement dans la folie furieuse; à leur début, notamment, se montre souvent une plus grande vivacité intellectuelle, et l'on a observé des cas où le malade devenait spirituel chaque fois que l'attaque de folie furieuse approchait [1] ».

La description de Krafft-Ebing est beaucoup plus plastique encore [2]. « Le contenu de la conscience est ici (dans l'exaltation maniaque) plaisir, bien-être physique. Celui-ci est aussi peu motivé par les faits du monde extérieur, que

1. Dr Wilhelm Griesinger, *op. cit.*, p. 77.
2. Dr R. von Krafft-Ebing, *Manuel de psychiatrie sur la base clinique, à l'usage des médecins pratiquants et des étudiants*, 4e édition en partie refondue. Stuttgart, 1890, p. 363 et sqq.

l'état opposé de douleur psychique du mélancolique, et n'est pour cette raison rapportable qu'à une cause organique intérieure. Le malade jouit et se vautre ici littéralement dans des sentiments de plaisir, et déclare, après sa guérison, qu'il ne s'est jamais senti, à l'état de santé, aussi à l'aise, aussi plein d'élan et heureux, que pendant sa maladie. Ce plaisir spontané éprouve de puissants accroissements... par la remarque que fait le malade combien est facilitée la marche de l'idéation,.. par l'accentuation intensive des représentations avec les sentiments de plaisir, et par des cénesthésies agréables, notamment sur le terrain de la sensation musculaire... Par là, la disposition d'esprit gaie s'exalte passagèrement jusqu'à la hauteur d'émotions de plaisir (extravagance, ivresse de joie), qui trouvent leur extériorisation motrice dans le chant, la danse, les sauts... Le malade devient plus plastique dans sa diction, il est plus vif dans sa conception, et, dans l'association accélérée, à la fois plus prompt à la répartie, spirituel, humoristique jusqu'à l'ironie. La pléthore de sa conscience lui fournit une matière oratoire inépuisable, et l'énorme accélération de son idéation, dans laquelle surgissent des membres intermédiaires entiers avec la rapidité de la pensée, sans être extériorisés par le langage, fait paraître abrupte et incohérente la marche de ses idées... Il continue à exercer la critique à l'égard de son propre état et prouve sa conscience pour son état anormal en faisant valoir, entre autres, qu'il est fou et que tout est permis à un fou... Le malade ne peut trouver assez de mots pour dépeindre son bien-être maniaque, son *extraordinaire* santé ».

Et maintenant nous relèverons dans les écrits de Nietzsche chaque trait de ce tableau clinique. (Je répète ici ma remarque précédente, à savoir que je dois nécessairement me limiter dans mes citations, mais qu'on peut littéralement trouver à chaque page de Nietzsche des exemples de même nature).

Ses sensations physiques ou cénesthésies lui inspirent d'une manière permanente les représentations du rire, de la danse, du vol, de la légèreté, en général du mouvement très gai et très facile, du roulement, du coulement, de l'élancement. « Gardons-nous, au mot *torture*, de faire aussitôt des grimaces sombres... il reste toujours quelque chose à rire ». « Nous sommes préparés... au carnaval du grand style, au rire et à l'extravagance les plus spirituels de mardi-gras, à la hauteur transcendantale de l'extrême absurdité et de la raillerie universelle aristophanesque... Peut-être que, si rien d'aujourd'hui n'a d'avenir, notre rire précisément a encore de l'avenir ». « Je me permettrais même une classification des philosophes selon le rang de leur rire, — en montant jusqu'à ceux qui sont capables du rire doré (!)... Les dieux sont goguenards; il semble que, même dans les actes sacrés, ils ne peuvent s'abstenir de rire ». « Ah ! qu'êtes-vous donc, mes pensées écrites et peintes ! Il n'y a pas si longtemps que vous étiez encore si bigarrées, si jeunes et si méchantes... que vous me faisiez éternuer et rire ». « Maintenant le monde rit, l'effroyable rideau s'est déchiré ». « Ce n'est pas par la colère, mais par le rire que l'on tue. Allons ! laissez-nous tuer l'esprit de pesanteur ». « Véritablement, il y a des gens chastes d'essence; ils sont plus doux de cœur, ils

rient plus volontiers et plus abondamment que vous. Ils rient aussi de la chasteté et demandent : qu'est-ce que la chasteté? ». « S'il était resté dans le désert (*il*, c'est Jésus-Christ), peut-être aurait-il appris à vivre et à aimer la terre — et le rire en outre ». « Trop forte était la tension de mon nuage : entre les rires des éclairs je veux jeter des giboulées de grêle dans la profondeur ». « Mon bouclier trembla doucement et me rit aujourd'hui; c'est le rire et le tremblement saints de la beauté ».

Comme on le voit, la représentation du rire n'est attachée logiquement en aucun de ces cas à l'idée proprement dite; elle accompagne plutôt le penser comme un état fondamental, comme une obsession présente en permanence, qui a son explication dans l'excitation folle-furieuse des centres d'idéation. Il en est de même des représentations de la danse, du vol, etc. « Je croirais seulement à un Dieu qui saurait danser ». « Véritablement, Zarathoustra n'est ni un cyclone ni une rafale; et s'il est un danseur, il n'est cependant pas un danseur de tarentelle ». « Et une fois je voulus danser comme jamais je ne dansai : je voulus danser par-dessus tous les cieux... Ce n'est qu'en dansant que je sais parler métaphoriquement des choses les plus hautes ». « Je trouvai encore à toutes choses cette sécurité divine, qu'elles préfèrent encore danser sur les pieds du hasard. O ciel au-dessus de moi, ô Pur! ô Sublime! c'est pour moi ta pureté, que tu sois une salle de danse pour des hasards divins ». « Interrogez mon pied... Vraiment, après un tel rythme et tictac, il ne peut ni danser ni rester en repos ». « Et sur toute chose j'appris à me tenir debout et à marcher et à courir

et à sauter et à grimper et à danser ». « C'est une belle faribole que le langage; grâce à lui, l'homme danse sur toutes choses ». « O mon âme, je t'enseignerai à dire « aujourd'hui » aussi bien que « jadis » et « autrefois », et à te livrer à ta danse sur tous les « ici » et « là » et « ailleurs ». « Tu jetais le regard vers mon pied, furieusement avide de danse ». « Si ma vertu est la vertu d'un danseur et si j'ai bondi souvent des deux pieds dans une joie d'émeraude dorée, etc. »

(« Un état de son âme ressenti avec effroi ») : « Un mouvement continuel entre haut et profond et le sentiment de haut et profond, un constant comme — monter — sur — des — escaliers et en même temps un comme — reposer — — sur — les — nuages ». « Une chose reste-t-elle vraiment incomprise déjà pour cela seul... qu'elle n'est touchée, regardée, fulgurée qu'au vol? ». « Toute ma volonté veut voler seule, voler en toi ». « Préparé au vol, impatient de voler, de m'envoler, — c'est là ma nature ». « Mon sage désir cria et rit aussi hors de moi... mon grand désir bruissant de l'aile. Et souvent il m'entraîna hors de moi et au milieu du rire : alors je volai en frissonnant là où les dieux, dansant, ont honte de leurs vêtements ». « Si je déployai jamais au-dessus de moi des cieux silencieux et m'envolai de mes propres ailes dans mes propres cieux... Si ma méchanceté est une méchanceté riante.... et si mon Alpha et mon Oméga sont que toute chose pesante devienne légère, tout esprit un oiseau : et véritablement, c'est là mon Alpha et mon Oméga, etc. »

Dans les exemples cités jusqu'ici prédominent les représentations illusoires de la sphère motrice. Dans les sui-

vants se manifestent des états d'excitation des centres sensoriels. Nietzsche a toutes sortes d'hallucinations des nerfs cutanés (froid, chaleur, sensation de souffle), de la vue (éclat, éclair, clarté), de l'ouïe (bruissement, mugissement), et de l'odorat, qu'il mêle à sa fuite d'idées. « Je suis trop chaud et brûlé par mes propres idées ». « Ah! la glace m'entoure; ma main se brûle au glacé ». « Comme couvant, le soleil de mon amour pesait sur moi; dans son propre jus cuisait Zarathoustra ». « Prenez soin que j'aie là du miel sous la main, du bon miel frais comme la glace, tiré de rayons d'or ». « Je me plongeai dans les eaux les plus froides, tête et cœur ». « Me voici maintenant assis là... concupiscent d'une bouche ronde de jeune fille, mais plus encore de dents incisives tranchantes virginales, froides comme la glace, blanches comme la neige ». « Car, pour moi, il en est des profonds problèmes comme d'un bain froid : vite dedans, vite dehors ». « Oh! le grand froid rend vif ». « Avec la tempête, qui a nom esprit, je soufflai sur ta mer houleuse; j'en soufflai tous les nuages ». « Une grotte de glace, voilà ce que serait pour leurs corps et leurs esprits notre bonheur. Et comme des vents forts, nous voulons vivre au-dessous d'eux. Et, semblable à un vent, je veux un jour souffler encore parmi eux ».

« Je suis lumière,.. mais c'est ma solitude, d'être ceint de lumière... Je vis dans ma propre lumière, je rebois en moi les flammes qui s'élancent de moi ».

« Muet au-dessus de la mer mugissante, tu t'es aujourd'hui levé pour moi ». « Ils ne devinent rien du mugissement de mon bonheur ». « Chante et déchaîne-toi en mugissant, ô Zarathoustra! ». « Presque trop violemment

tu jaillis pour moi, source de joie... trop violemment mon cœur jaillit encore au-devant de toi ». « Maintenant mon désir s'élance de moi comme une source ».

« Une odeur s'attache souvent à sa sagesse, comme si elle sortait d'un marais ». « Ah! dire que j'ai vécu si longtemps sous son bruit et sous sa mauvaise haleine! O repos céleste qui m'entoures! O odeurs pures autour de moi! ». « Ce fut l'illusion de ma pitié, que je vis et flairai chez chacun ce qui pour lui était assez d'esprit... Avec des narines bienheureuses je respirai de nouveau la liberté de la montagne. Mon nez est enfin délivré de l'odeur de tout être humain ». « Mauvais air! Mauvais air!... Pourquoi me faut-il flairer les entrailles d'une âme mal faite! ». « Cet atelier où l'on fabrique les idéals, il me semble puer le mensonge ». « Nous évitions la racaille, la puanteur boutiquière, la mauvaise haleine ». « Cette racaille, qui pue au ciel ». « O odeurs pures autour de moi!... Ces hommes supérieurs réunis — peut-être ne sentent-ils pas bons? etc. »

Le penser de Nietzsche reçoit son coloris spécial, comme ces exemples le montrent, de ses illusions sensorielles et de l'excitation des centres qui forment les représentations de mouvement, lesquelles, par suite d'un dérangement du mécanisme des rattachements, ne sont pas transformées en impulsions de mouvement, mais restent de pures images-représentations sans influence sur les muscles.

Dans la forme, le penser de Nietzsche laisse apercevoir les deux particularités caractéristiques de la folie furieuse : la domination souveraine de l'association d'idées que ne

surveillent et ne tiennent en bride aucune attention, aucune logique, aucun jugement, et la rapidité vertigineuse du décours de l'idéation.

Aussitôt que dans son esprit surgit une représentation quelconque, elle appelle immédiatement à la conscience toutes les images apparentées, et c'est ainsi que Nietzsche jette sur le papier, d'une main enfiévrée, cinq, six, souvent huit synonymes, sans remarquer combien cela rend sa manière d'écrire surchargée et ampoulée. « La force d'un esprit se mesure... par le degré jusqu'auquel il a eu besoin de la vérité amincie, voilée, adoucie, émoussée, faussée ». « Nous sommes d'avis que dureté, violence, esclavage, danger dans la rue et dans le cœur, cachotterie, stoïcisme, art du tentateur et diabolisme de toute nature, que toutes choses méchantes, épouvantables, tyranniques, rappelant la bête féroce et le serpent dans l'homme, servent aussi bien à l'élévation de l'espèce « homme » que leur contraire ». « Il sait à quelles choses déplorables un devenir du plus haut rang s'est habituellement jusqu'ici brisé, rompu, enfoncé, est devenu misérable ». « Dans l'homme il y a matière, fragment, excès, argile, boue, absurdité, chaos; mais dans l'homme il y a aussi créateur, formateur, dureté de marteau, divinité de spectateur et septième jour... Ce qui pour celui-ci doit être formé, brisé, forgé, déchiré, brûlé, embrasé, épuré ». « Cela sonnerait plus gentiment, si de nous l'on nous contait, chuchotait, vantait une honnêteté excessive ». « Crache sur la ville, où grouille toute chose entamée, tarée, lubrique, sombre, ultra-vermoulue, ulcéreuse, conspiratrice ». « Nous pressentons que cela va toujours à la dérive, dans le plus mince, le

plus débonnaire, le plus rusé, le plus commode, le plus médiocre, le plus indifférent, le plus chinois, le plus chrétien ». « Tous ces pâles athées, anti-chrétiens, immoralistes, nihilistes, sceptiques, éphectiques, hectiques de l'esprit, etc. »

Ces exemples déjà auront permis au lecteur attentif de remarquer que le concours tumultueux des mots s'opère fréquemment en vertu de la seule similitude des sons. Il n'est pas rare que le brouillamini de paroles dégénère en calembours des plus niais, en association automatique des mots d'après leur son, sans égard à leur signification. « Si ce détour (*Wende*) de toute misère (*Noth*) s'appelle aussi nécessité (*Nothwendigkeit*) ». « Ainsi vous vous vantez (*brüstet*), — ah! même sans poitrines (*Brüste*) ». « Il y a beaucoup de lâche adulation croyante (*Speichel-Leckerei*), de boulangerie de flatteries (*Schmeichel-Bäckerei*), devant le Dieu des armées ». « Crache sur la grande ville, qui est le grand cloaque (*Abraum*) où se réunit toute écume (wo aller *Abschaum* zusammen-*schäumt*) ». « Ici et là il n'y a rien à améliorer (*bessern*), rien à empirer (*bösern*) ». « Que veulent ces yeux portant au loin (*weitsichtige*), désirant loin (*weitsüchtige*)? ». « Toujours dans ces colonnes (*Zügen*) ont couru devant chèvres (*Ziegen*) et oies ». « O volonté! qui détournes toute angoisse! (*wende* aller *Noth*) ô toi, ma nécessité (*Nothwendigkeit* ». « Ainsi je regarde par delà l'agitation de petites vagues (*Wellen*) grises et de volontés (*Willen*) ». « Cette recherche (*Suchen*) de mon foyer (*Heim*) fut ma tribulation (*Heimsuchung*) ». « Le monde ne devint-il pas parfait? rond et mûr (*rund und reif*)? Oh! l'anneau

rond doré (*runden Reifs*)! ». « L'abîme s'entre-bâille-t-il (*klafft*) aussi ici? Le chien de l'enfer jappe-t-il (*kläfft*) aussi ici? ». « Il abêtit, animalise (*verthiert*) et transforme en taureau (*verstiert*) ». « La vie est au moins (*mindestens*), envisagée de la façon la plus douce (*mildestens*), une exploitation ». « Que je m'imaginais moi-même transformé et apparenté (*verwandt-verwandelt*), etc. »

Parfois Nietzsche se méprend, dans son penser follement précipité, sur les images de mots jaillissantes élaborées dans son centre du langage; sa conscience entend en quelque sorte mal, se trompe dans leur interprétation et invente des néologismes étranges qui rappellent un peu des expressions connues, mais n'ont aucun rapport de sens avec elles. Il parle, par exemple, d'*Hinterweltlern* (habitants des arrière-mondes), mot formé d'après *Hinterwäldlern* (habitants des forêts vierges de l'Amérique ou squatters), de *Kesselbauche* (il songe à *Kesselpauke*, cymbale), etc., ou il répète, même après ses centres du langage, des sonorités absolument incompréhensibles et ne signifiant rien : « Alors j'allai à la porte : Alpa! criai-je, qui porte sa cendre à la montagne? Alpa! Alpa! Qui porte sa cendre à la montagne? »

Fréquemment il associe ses idées non d'après le son du mot, mais d'après la ressemblance ou le voisinage habituel des concepts, et alors naissent le penser « analogique » et la fuite d'idées, dans laquelle, suivant l'expression de Griesinger, « il passe sans transition d'un sujet à l'autre ». Parlant de l'idéal ascétique, il explique, par exemple, que les esprits forts et nobles se réfugient dans le désert, et il ajoute sans liaison : « Il n'y manque d'ail-

leurs pas non plus de chameaux ». La représentation du désert a irrésistiblement entraîné derrière elle la représentation des chameaux qui lui est habituellement associée. Une autre fois, il dit : « On méconnaît à fond la bête de proie et l'homme de proie, par exemple César Borgia; on méconnaît la nature, aussi longtemps que l'on continue à chercher un état maladif au fond de ces monstres et de ces végétaux tropicaux les plus sains. Il semble qu'il y ait chez les moralistes une haine contre la forêt vierge et contre les tropiques? et qu'il faille discréditer à tout prix l'homme tropical? Pourquoi donc? Au profit de la zone tempérée? Au profit des hommes tempérés? des hommes médiocres? ». Ici, la mention de César Borgia lui impose la comparaison avec une bête de proie; celle-ci le fait songer aux tropiques, à la zone torride; de la zone torride il passe à la zone tempérée, de celle-ci à l'homme « tempéré », et, par la similitude de son, à l'homme « médiocre » (en allemand *gemæssigt* et *mittelmæssig*).

« En vérité, il ne reste plus rien du monde, qu'un vert crépuscule et de verts éclairs. Faites comme vous le voulez, ivres de joie que vous êtes... secouez vos émeraudes dans la plus profonde profondeur ». Les « émeraudes » absolument incompréhensibles ici sont appelées à la conscience par la représentation du « vert » crépuscule et des « verts » éclairs.

Dans ces cas-ci et dans cent autres, on peut suivre en une certaine mesure la marche des idées, parce qu'à peu près tous les chaînons de l'association d'idées sont conservés. Mais souvent quelques-uns de ces chaînons sont supprimés, et alors surgissent des sauts d'idée incom-

préhensibles, et, partant, déconcertants pour le lecteur « Ce fut le corps qui désespéra de la terre, et il entendit le ventre de l'être lui parler ». « Plus honnêtement et plus purement parle le corps sain, parfait et rectangulaire ». « Je suis poli envers eux comme envers tout petit scandale; être hérissé envers les petites choses me semble une sagesse à l'usage des hérissons ». « Le jaune profond et le rouge ardent : c'est ce que veut mon goût. Celui-ci mêle le sang à toutes les couleurs. Mais celui qui peint sa maison en blanc, celui-là me révèle une âme badigeonnée en blanc ». « Nous plaçâmes notre chaise au milieu — c'est là ce que me dit leur sourire de satisfaction — et à égale distance des gladiateurs mourants que des truies satisfaites. Mais c'est là de la médiocrité ». « Notre Europe d'aujourd'hui est sceptique... tantôt avec ce scepticisme mobile qui saute impatiemment et avidement d'une branche à l'autre, tantôt sombre comme un nuage chargé de points d'interrogation ». « Supposé qu'il (le vaillant penseur) ait durci et dressé son œil assez longtemps pour lui-même ». (Ici, l'association « oreille » et « oreilles dressées », associée à « œil », est visiblement intervenue pour le troubler). « C'est déjà trop pour moi de garder moi-même mes opinions, et maint oiseau s'envole. Et parfois je trouve aussi dans mon pigeonnier un animal qui m'est étranger et tremble quand je pose la main sur lui ». « Qu'importe ma justice? Je ne vois pas que je serais brasier et charbon ». « Ils ont appris de la mer aussi sa vanité : la mer n'est-elle pas le paon des paons? » « Combien de choses maintenant se nomment déjà la pire méchanceté, qui n'ont cependant que douze pieds de

large et trois mois de long! Mais un jour de plus grands dragons viendront au monde ». « Et si maintenant toutes les échelles te manquent, tu dois apprendre à monter sur ta propre tête : autrement, comment voudrais-tu monter? » « Je suis assis ici, reniflant le meilleur air, air paradisiaque, en vérité, air lumineux, léger, air rayé d'or, air aussi bon que jamais en est tombé de la lune ». « Holà! ici, dignité! dignité de la vertu! dignité des Européens! Souffle, souffle de nouveau, soufflet de la vertu! Holà! Une fois encore rugir, rugir moralement! Rugir comme lion moral devant les filles du désert! Car le hurlement de la vertu, mes charmantes filles, est, plus que toute autre chose, ferveur des Européens, boulimie des Européens! Et me voilà déjà là comme Européen, je ne puis autrement, Dieu m'aide! Amen! Le désert s'accroît. Malheur à celui qui cache des déserts! »

Ce dernier passage est un exemple de complète fuite d'idées. Souvent Nietzsche perd le fil, ne sait plus où il veut en venir, et termine une phrase qui prenait la tournure d'une démonstration, par une plaisanterie sans rapport avec le sujet. « Pourquoi le monde qui nous intéresse un peu ne serait-il pas une fiction? Et à celui qui objecte : Mais pour une fiction il faut un auteur, — ne pourrait-on répondre rondement : pourquoi? Est-ce que ce « il faut » ne ferait pas également partie de la fiction? N'est-il donc pas permis d'être un peu ironique envers le sujet comme envers l'attribut et l'objet? Le philosophe ne devrait-il pas s'élever au-dessus de la foi en la grammaire? Tous mes respects aux institutrices (!), mais l'heure ne serait-elle pas arrivée où la philosophie devrait renoncer à sa foi

dans les institutrices? ». « Il y a toujours quelqu'un de trop autour de moi, ainsi pense le solitaire. Toujours une fois un, cela finit par donner deux! ». « Comment nomment-ils donc ce qui les rend orgueilleux? Ils le nomment instruction; cela les distingue des chevriers ».

Parfois enfin se rompt soudainement la liaison des représentations associées, et il finit brusquement au milieu d'une phrase, pour en commencer une nouvelle. « Car dans la religion les passions ont de nouveau droit de citoyen, supposé que ». « Les psychologues de France... n'ont pas encore joui jusqu'au bout de leur plaisir amer et multiple de la bêtise bourgeoise[1], en quelque sorte comme si — assez, ils révèlent par cela quelque chose ». « Il y a eu des philosophes qui ont su prêter à cet émerveillement du peuple une expression encore séductrice... au lieu de constater cette vérité nue et, ma foi, bien médiocre, que l'action désintéressée est une action très intéressante et intéressée, pourvu — Et l'amour? »

Telle est la forme dans laquelle procède le penser de Nietzsche et qui explique suffisamment pourquoi il n'a jamais écrit trois pages cohérentes, mais seulement des « aphorismes » plus ou moins courts.

Le contenu de cette fuite d'idées incohérente se compose d'un petit nombre d'idées délirantes qui se répètent constamment avec une désespérante monotonie. Nous avons déjà constaté le sadisme intellectuel de Nietzsche et sa folie de contradiction et de doute ou folie d'interrogation : il manifeste en outre de la misanthropie ou

1. Ces deux mots sont en français dans l'original.

horreur des gens, de la folie des grandeurs et du mysticisme.

Son horreur des gens s'exprime en d'innombrables endroits. « On n'aime plus suffisamment sa connaissance, dès qu'on la communique ». « Toute communauté rend n'importe comment, n'importe où, n'importe quand — commun ». « Vides sont encore beaucoup de sièges pour des solitaires et les duotaires (*Zweisame*), autour desquels souffle l'odeur des mers silencieuses ». « Fuis, mon ami, dans ta solitude! ». « Et mainte personne qui se détourna de la vie, se détourna seulement de la racaille;... et mainte personne qui alla dans le désert et souffrit la soif avec les fauves, ne voulut simplement pas s'asseoir autour de la citerne avec de sales chameliers ».

Sa folie des grandeurs n'apparaît qu'exceptionnellement comme présomption monstrueuse, il est vrai, mais cependant clairement concevable encore; en règle générale, elle présente un fort alliage, et même un alliage prédominant, de mysticisme et de surnaturel. Ce n'est que de la présomption, quand il dit : « En ce qui concerne mon *Zarathoustra*, je n'accepte pour appréciateur de cet écrit que celui que chacun de ses mots a, à un moment quelconque, profondément blessé, et, à un autre moment, profondément ravi. Ce n'est qu'alors, en effet, qu'il est en droit de jouir du privilège de participer respectueusement à l'élément alcyonique d'où cette œuvre est née, à sa clarté ensoleillée, à son lointain, à sa largeur et à sa certitude ». Ou quand, après avoir critiqué et rapetissé M. de Bismarck, il s'écrie, avec une allusion transparente à lui-même : « Mais moi, dans mon bonheur et mon au-delà,

je méditai combien vite ce fort sera dominé par un plus fort ». Par contre, l'idée fondamentale mystique cachée de sa folie des grandeurs apparaît déjà clairement dans ce passage : « Mais à un moment donné il doit pourtant nous venir, l'homme sauveur du grand amour et du grand mépris, l'esprit créateur que sa force impulsive chasse toujours de nouveau de tout à-côté et de tout au-delà, dont la solitude est mécomprise par le peuple, comme si elle était une fuite devant la réalité : — alors qu'elle est seulement son enfoncement, son enfouissement, son approfondissement » (trois synonymes pour un concept) « dans la réalité, afin qu'il rapporte un jour d'elle, s'il reparaît à la lumière, la rédemption de cette réalité ».

Par les expressions « homme sauveur » et « rédemption », il trahit la nature de sa folie des grandeurs. Il s'imagine être un nouveau Sauveur, et singe l'Évangile dans la forme et dans le fond. *Ainsi parla Zarathoustra* est complètement cliché sur les écrits sacrés des peuples de l'Orient. Le livre s'applique à ressembler extérieurement à la Bible et au Koran. Il est divisé en chapitres et en versets, le langage est le langage archaïque et prophétique des révélations (« Mais Zarathoustra regarda le peuple et s'étonna. Puis il parla ainsi »); on y trouve fréquemment de longues énumérations et de longs sermons en manière de litanies (« J'aime ceux qui ne commencent pas par chercher une raison derrière les étoiles;... j'aime celui qui vit afin de reconnaître;... j'aime celui qui travaille et invente;... j'aime celui qui aime sa vertu;... j'aime celui qui ne retient pas pour lui une goutte d'esprit, etc. »), et certaines parties rappellent mot pour mot des parties sem-

blables de l'Évangile, par exemple : « Lorsque Zarathoustra eut pris congé de la ville,... beaucoup le suivirent qui se nommaient ses disciples et lui donnèrent la conduite. Ainsi ils arrivèrent à un carrefour : alors Zarathoustra leur dit que désormais il voulait aller seul ». « Et le bonheur de l'esprit est celui-ci : être oint, et, par les larmes, consacré comme holocauste ». « En vérité, dit-il à ses disciples, encore un peu, et ce long crépuscule viendra. Ah! comment dois-je sauver ma lumière! » « Ainsi contristé dans son cœur, Zarathoustra alla en tous sens; et pendant trois jours il ne prit ni boisson ni nourriture... Enfin il arriva qu'il tomba dans un profond sommeil. Ses disciples restaient assis autour de lui en longues veilles nocturnes ». Bon nombre des chapitres ont ces titres expressifs : « De la victoire sur soi-même »; « De la connaissance immaculée »; « De grands événements »; « De la rédemption »; « Sur le mont des Oliviers »; « Des renégats »; « Le cri d'angoisse »; « La Cène »; « La résurrection », etc. Il lui arrive parfois, il est vrai, de dire en athée : « S'il y avait des dieux, comment supporterais-je de n'être pas un dieu! *Donc* (il souligne le mot), il n'y a pas de dieux »; mais ces passages disparaissent auprès des passages nombreux où il parle de lui comme d'un dieu. « Tu as la puissance, et tu ne veux pas régner ». « Celui qui est de mon essence n'échappe pas à une telle heure, l'heure qui lui dit : Maintenant seulement tu entres dans la voie de ta grandeur... Tu entres dans la voie de ta grandeur : ce qui jusqu'à présent a été ton dernier danger est devenu ta dernière ressource. Tu entres dans la voie de ta grandeur : cela

doit être ton meilleur courage, que derrière toi il n'y ait plus de voie. Tu entres dans la voie de ta grandeur : ici personne ne peut se glisser derrière toi ».

Le mysticisme et la folie des grandeurs de Nietzsche ne se manifestent pas seulement dans son penser en une certaine mesure cohérent encore, mais aussi dans son mode d'expression général. Les nombres mystiques trois et sept apparaissent fréquemment. Comme lui-même, il voit aussi le monde extérieur grand, éloigné, profond, et les mots qui expriment ces notions se répètent à chaque page, presque à chaque ligne. « La discipline de la souffrance, de la grande souffrance... ». « Le Sud est une grande école de guérison ». « Ces derniers grands chercheurs... ». « Avec les signes du grand destin ». « Là où il a appris la grande pitié à côté du grand mépris, apprendre de son côté le grand respect ». « Faute est toute grande existence ». « Que je fête avec vous le grand midi ». « Ainsi parle tout grand amour ». « Ce n'est pas de vous que doit me venir la grande fatigue ». « Des hommes qui ne sont rien de plus qu'un grand œil, ou une grande bouche, ou un grand ventre, ou n'importe quoi de grand... ». « Aimer avec le grand amour, aimer avec le grand mépris ». « Mais toi, Profond, tu souffres trop profondément ». « Inébranlable est ma profondeur, mais elle brille d'énigmes et de rires nageants ». (Il faut remarquer comme, dans cette phrase, se pressent toutes les obsessions du fou furieux : la profondeur, l'éclat, la folie du doute, l'excitation hilare). « Toute profondeur doit monter à ma hauteur ». « Ils ne pensent pas assez en profondeur ». A l'idée de profondeur est liée celle d'abîme, qui revient également conti-

nuellement. Les mots « abîme » et « abyssal » sont parmi les plus fréquents dans les écrits de Nietzsche. A ses représentations de mouvement, notamment à celles de voler et de planer, s'attachent ses néologismes avec « sur ». (« Sens surmoral ». « Musique sureuropéenne ». « Singes grimpants et surchauds ». « De l'espèce à la surespèce ». « Le surhéros ». « Le surhomme ». « Le surdragon ». « Surimportuns et surcompatissants », etc.) Un certain degré d'anxiomanie est indiqué par la persistance avec laquelle les mots « terrible », « inquiétant », « frissonner », « horreur », etc., affluent dans son verbiage.

Comme c'est la règle dans la folie furieuse, Nietzsche a conscience des processus pathologiques qui se passent en lui, et il fait allusion en une foule d'endroits au décours furieusement rapide de son idéation et à sa folie. « Cette réunion vraiment philosophique d'une spiritualité hardie et exubérante, qui court *presto*... Ils considèrent le penser comme quelque chose de lent, d'hésitant, presque comme un effort pénible, mais nullement comme quelque chose de léger, de divin, et d'apparenté à la danse, à l'exubérance ». « La marche et la course hardies, légères, tendres de ses pensées ». « Nous pensons trop vite... C'est comme si nous portions dans la tête une machine roulant irrésistiblement ». « C'est chez les esprits impatients qu'éclate un véritable amour de la folie, parce que la folie a un rythme si joyeux ». « Trop lentement court pour moi toute parole; — je m'élance sur ton char, tempête!... Comme un cri et une acclamation, je veux glisser sur les vastes mers ». « Au-dessus de l'humanité plane constamment, comme son plus grand danger, la folie menaçante ». (Naturelle-

ment il pense à lui, en parlant de l' « humanité »). « Il arrive parfois aujourd'hui qu'un homme doux, mesuré, réservé, devient soudainement fou furieux, brise les assiettes, renverse la table, crie, se déchaîne, offense tout le monde, et enfin s'éloigne, confus, irrité contre lui-même ». (Assurément, cela « arrive parfois », non seulement « aujourd'hui », mais en tous temps, seulement, il est vrai, chez les fous furieux) ». « Où est la folie avec laquelle vous deviez être vaccinés? Voyez, je vous enseigne le surhomme, qui est... cette folie ». « Chacun vaut la même chose. Chacun est égal. Celui qui sent autrement va spontanément (?) dans l'asile d'aliénés ». « Je mis cette exubérance et cette folie à la place de cette volonté, lorsque j'enseignai : en tout, une chose est impossible — la raison ». « Ma main est une main de fou. Malheur à toutes les tables et à tous les murs, et à ce qui offre place à des enjolivements de fous, à des barbouillages de fous (en allemand, jeu de mots : *Zierrath-Schmierrath*) ». Il excuse aussi, à la façon des fous furieux, sa maladie mentale : « Finalement resterait encore ouverte la grande question, si nous pouvons nous passer de la maladie, même pour le développement de notre vertu, et si, notamment, notre soif de connaissance et de connaissance de nous-même n'aurait pas aussi bien besoin de l'âme malade que de l'âme saine ».

Enfin ne manque pas même l'idée démente de sa « forte santé » : son âme est « toujours plus claire et toujours plus saine » ; « nous autres, argonautes de l'idéal, sommes plus sains qu'on ne voudrait nous le permettre, dangereusement sains, toujours de nouveau sains, etc. »

Ce sont là, nécessairement en raccourci, le coloris particulier, ayant son origine dans les illusions sensorielles, la forme et le contenu du penser de Nietzsche. Et ce malheureux aliéné, dont le barbouillage n'est qu'une longue divagation, dans les écrits duquel à chaque ligne hurle la folie furieuse, on l'a traité sérieusement en « philosophe », on a donné son radotage comme un « système »! Un philosophe de profession, auteur de nombreux écrits dans sa partie, le Dr Kirchner, affirme expressément, dans un article de journal consacré à la brochure de Nietzsche : *Le cas Wagner*, qu' « elle déborde pour ainsi dire de santé intellectuelle » ; des professeurs d'universités, comme G. Adler à Fribourg, L. Stein à Berne, et autres, célèbrent en Nietzsche un « penseur audacieux et original », et prennent position, avec un sérieux solennel, à l'égard de sa « philosophie », les uns avec un complet enthousiasme, les autres avec des réserves soigneusement motivées! On ne peut s'étonner si, en présence d'une obtusion d'esprit si profondément incurable, la partie saine de la jeunesse actuelle étend, en une généralisation intempestive, à la philosophie elle-même, le mépris que méritent des professeurs officiels qui ont l'audace de vouloir introduire leurs élèves dans la philosophie, et ne sont pas même capables de distinguer la fuite d'idées incohérente d'un fou furieux d'avec le penser raisonnable!

Le Dr Hermann Türck caractérise en excellents termes les disciples de Nietzsche : « Cette sagesse (« Rien n'est vrai, tout est permis ») dans la bouche d'un lettré atteint de folie morale... a trouvé un puissant écho auprès des gens qui, eux-mêmes, par suite d'une défectuosité morale,

sentent en eux une contradiction contre les exigences de la société. Le prolétariat intellectuel des grandes villes, notamment, acclame à grands cris la superbe découverte que toute morale et toute vérité sont complètement superflues et seulement nuisibles au développement de l'individu. Ils se sont toujours dit en secret : Rien n'est vrai, tout est permis, et ils ont aussi agi en conséquence, autant que cela pouvait se faire; mais à présent ils ont le droit d'avouer la chose bien haut et avec orgueil, car Frédéric Nietzsche, le nouveau prophète, a vanté cette maxime comme la plus haute vérité de la vie... Ce n'est pas la société qui a raison dans son estimation de la morale, de la science et de l'art véritable, ah, mais non! eux, les individus qui ne poursuivent que leurs buts égoïstes personnels, qui font semblant seulement de s'intéresser à la vérité, eux, les faux-monnayeurs de la vérité, ces chroniqueurs à la vapeur dépourvus de conscience, ces critiques menteurs, ces voleurs littéraires et ces fabricants de camelote pseudo-réaliste, voilà les vrais héros, les maîtres de la situation, les esprits véritablement libres [1] ».

C'est la vérité, mais ce n'est pas toute la vérité. Sans doute, la bande à Nietzsche proprement dite se compose de criminels-nés avec faiblesse de volonté et de niais que grisent les mots sonores. Mais outre ces gredins sans le courage et la force de l'acte criminel, et les imbéciles qui se laissent assourdir et en quelque sorte hypnotiser par le bruissement et le mugissement d'un flot de paroles, derrière la bannière du radoteur dément marchent d'autres

1. Dr Hermann Türck, *op. cit.*, p. 59.

gens encore qui doivent être jugés d'une autre façon, en partie avec plus d'indulgence. La folie de Nietzsche implique en effet certaines idées qui, en partie, répondent à une manière de voir très répandue de l'époque, et en partie savent éveiller l'apparence trompeuse que, en dépit de toute l'exagération et la bizarrerie démente de l'exposition, elles renferment néanmoins un fond de vérité et de raison d'être; et ces idées expliquent qu'il ait pour partisans quelques gens auxquels on ne peut reprocher qu'un manque de clarté et de critique.

L'idée fondamentale de Nietzsche, à savoir la brutalité et le mépris bestial de tous les droits étrangers qui s'opposent à la satisfaction d'un désir égoïste, est faite pour plaire à la génération qui a grandi sous le système bismarckien. Le prince de Bismarck est une monstrueuse personnalité qui se déchaîne sur un pays comme un ouragan de la zone torride : elle écrase tout dans sa course dévastatrice, laissant derrière elle comme traces un vaste anéantissement des caractères, la destruction des idées de droit et la mise en pièces de la moralité. Le système bismarckien est, dans la vie politique, une espèce de jésuitisme en cuirasse. « Le but sanctifie le moyen », et le moyen n'est pas, comme chez les souples fils de Loyola, la finesse, l'opiniâtreté, la ruse secrète, mais la franche brutalité, la violence, le coup de poing et le coup d'épée. Le but qui sanctifie le moyen du jésuite en cuirasse peut être parfois un but d'utilité générale, mais il est aussi souvent, et plus souvent encore, un but égoïste. Chez son auteur, ce système de primitive barbarie a en tout cas une certaine grandeur, car il a son origine dans une puissante volonté

qui toujours, avec l'audace du héros, se pose elle-même comme enjeu et marche à chaque combat avec cette farouche détermination : Vaincre ou mourir! Chez les imitateurs, par contre, il se rabougrit en « crânerie », c'est-à-dire en cette lâcheté, la plus vile et la plus méprisable de toutes, qui, devant le fort, rampe à plat ventre, mais maltraite avec une souveraine arrogance celui qui est complètement désarmé, absolument inoffensif et faible, et duquel on n'a à craindre ni résistance ni danger. Les « crânes » se reconnaissent avec gratitude dans le « surhomme » de Nietzsche, et la soi-disant « philosophie » de celui-ci est en fait la philosophie de la « crânerie ». Sa doctrine montre comment le système de Bismarck se reflète dans le cerveau d'un fou furieux. Nietzsche ne pouvait fleurir et avoir du succès à aucune autre époque que dans l'ère bismarckienne et post-bismarckienne. Il aurait naturellement toujours été fou furieux, à n'importe quel moment il eût vécu, mais sa folie n'aurait pas reçu la tendance et le coloris spéciaux que nous observons actuellement en elle. Il arrive, il est vrai, parfois à Nietzsche de s'irriter de ce que le « type le plus couronné de succès de l'Allemagne nouvelle... reproche à tout ce qui a de la profondeur de manquer peut-être de crânerie », et d'émettre cet avertissement : « Nous agissons sagement en n'aliénant pas à trop bon marché notre ancien renom de peuple de profondeur contre la crânerie prussienne et l'esprit et le sable berlinois [1] ». Mais il trahit en d'autres endroits ce qui le blesse véritablement dans la « crânerie »

1. *Au-delà du Bien et du Mal*, p. 198, 201.

à laquelle il dédie son verset philosophique : elle fait trop de cas de l'officier! « Dès qu'il parle et fait un mouvement (l'officier prussien), il est la figure la plus impertinente et la plus choquante pour le goût de la vieille Europe — à son propre insu... Et aussi à l'insu des bons Allemands, qui admirent en lui l'homme de la première et de la plus distinguée société et prennent volontiers de lui le ton [1] ». C'est là ce que ne peut admettre Nietzsche, lui qui comprend qu'il est impossible qu'il y ait un Dieu, puisque alors c'est lui qui devrait l'être! Il ne peut supporter que « le bon Allemand » place l'officier au-dessus de lui. Mais à part cet inconvénient que le système de la « crânerie » entraîne derrière soi, il y trouve tout bon et beau, y vante « l'intrépidité du coup d'œil, la bravoure et la dureté de la main qui sabre, la volonté opiniâtre de dangereux voyages de découvertes, d'expéditions spiritualisées au pôle nord sous des cieux désolés et périlleux [2] », et prophétise d'un ton joyeux que, pour l'Europe, viendra une époque d'airain, une époque de guerres, de soldats, d'armes, de violence. Il est donc naturel que les « crânes » aient salué dans Nietzsche le philosophe selon leur cœur.

Son « individualisme », c'est-à-dire son égotisme d'aliéné pour lequel le monde extérieur n'existe pas, devait attirer, outre les anarchistes-nés par incapacité d'adaptation, ceux-là aussi qui sentent instinctivement que l'État actuel empiète trop profondément et trop brutalement sur les droits de l'individu et exige de lui, outre les sacrifices

1. *La gaie Science*, p. 130.
2. *Au-delà du Bien et du Mal*, p. 147.

nécessaires de forces et de temps, des sacrifices aussi qu'il ne peut accomplir sans perte destructive de sa propre estime : à savoir des sacrifices de jugement, de connaissance, de conviction et de dignité humaine. Ces assoiffés de liberté croient trouver en Nietzsche le porte-parole de leur révolte saine contre l'État oppresseur des esprits indépendants et broyeur des forts caractères. Ils commettent la même erreur que j'ai déjà relevée chez les partisans de bonne foi des décadents et d'Ibsen : ils ne voient pas que Nietzsche confond l'homme conscient avec l'homme insconscient, que l'individu pour lequel il réclame pleine liberté n'est pas l'individu connaissant et jugeant, mais celui consumé de désirs aveugles et demandant à tout prix la satisfaction de ses instincts concupiscents, non pas l'individu moral, mais l'individu sensuel.

Enfin, ses grands airs ont aussi augmenté le nombre de ses suivants. Beaucoup de ceux qui marchent derrière lui réprouvent sa doctrine morale, mais s'enthousiasment pour des phrases comme celles-ci : « Il pourrait un jour se faire que la populace devînt maîtresse... Aussi, ô mes frères ! faut-il une nouvelle aristocratie qui soit l'ennemie de toute plèbe et de toute domination violente, et qui inscrive à nouveau sur de nouvelles tablettes le mot : Noblesse [1] ».

C'est une conviction aujourd'hui très répandue, que l'enthousiasme de l'égalité a été une lourde erreur de la grande Révolution. On regimbe à juste titre contre une doctrine en opposition avec toutes les lois naturelles.

1. *Ainsi parla Zarathoustra*, 3e partie, p. 74.

L'humanité a besoin d'une hiérarchie. Elle doit avoir des guides et des modèles. Elle ne peut se passer d'une aristocratie. Mais le noble auquel le troupeau humain assigne une place à sa tête ne sera sûrement pas le « surhomme » de Nietzsche, l'égotiste, le criminel, le bandit, l'esclave de ses instincts affolés; ce sera, au contraire, l'homme du plus riche savoir, de la plus haute connaissance, du plus clair jugement et de la plus ferme auto-discipline. L'existence de l'humanité est un combat qu'elle ne peut bien livrer sans capitaine. Aussi longtemps que ce combat est celui des hommes contre les hommes, le troupeau réclame un pasteur aux muscles vigoureux et au poing exercé. Dans un état de choses plus parfait, où toute l'humanité réunie lutte seulement contre la nature, elle choisit pour chef l'homme dont le cerveau est le plus riche, la volonté la plus disciplinée, l'attention la plus concentrée. Cet homme est le meilleur observateur, il est aussi celui qui sent le plus finement et le plus rapidement, qui peut se représenter le plus vivement les états du monde extérieur, — c'est-à-dire aussi l'homme de la sympathie la plus éveillée et de l'intérêt le plus compréhensif. Le « surhomme » de l'évolution saine de l'espèce est un Paraclet qui sait et qui aime avec désintéressement, non un « carnassier magnifique » assoiffé de sang. C'est là ce que ne voient pas ceux qui croient retrouver clairement exprimées, dans l'aristocratisme de Nietzsche, leurs propres idées obscures sur la nécessité de natures d'élite directrices.

Le faux individualisme et aristocratisme de Nietzsche peut égarer les lecteurs superficiels. Leur erreur sera pour eux une circonstance atténuante. Mais même en tenant

compte de cela, il n'en reste pas moins le fait qu'un fou furieux déclaré a pu passer, en Allemagne, pour un philosophe et faire école, ce qui constitue, quoi qu'on fasse, une lourde honte pour la vie intellectuelle allemande de notre temps.

LIVRE IV

LE RÉALISME

I

ZOLA ET SON ÉCOLE

Les deux formes de dégénérescence dans la littérature et dans l'art jusqu'ici examinées, le mysticisme et l'égotisme, devaient être traitées en détail, car leur carrière de développement semble encore être ascendante, et elles sont énergiquement occupées à s'emparer de la conscience esthétique des contemporains. En ce qui concerne la troisième, le réalisme ou naturalisme, je puis être infiniment plus bref, pour une double raison : une raison de fait et une raison personnelle. La raison de fait est que, dans son pays d'origine, le naturalisme est déjà complètement vaincu, et que l'on ne combat pas un cadavre, mais qu'on l'enterre; la raison personnelle, c'est que j'ai déjà consacré au naturalisme, dans des livres précédents [1], des examens approfondis dont je continue à maintenir les

1. *Paris sous la troisième République*, 4e édition. Leipzig, 1890 : *Émile Zola et le naturalisme*. — *Lettres parisiennes choisies*, 2e édition. Leipzig, 1887 : *Pot-Bouille*, par Émile Zola.

conclusions au point de vue de l'appréciation de la tendance, et que je voudrais restreindre de quelques réserves seulement en ce qui concerne l'estimation du talent personnel de M. Émile Zola.

Que le naturalisme soit achevé en France, c'est ce que tout le monde admet et que le chef seul de l'école conteste. « Il n'y a aucun doute sur les tendances des nouvelles générations littéraires, dit M. Remy de Gourmont; elles sont rigoureusement anti-naturalistes. Il ne s'agit pas d'un parti pris, il n'y eut pas de mot d'ordre donné; nulle croisade ne fut organisée; c'est individuellement que nous nous sommes éloignés avec horreur d'une littérature dont la bassesse nous faisait vomir. Et il y a encore moins de dégoût peut-être que d'indifférence. Je me souviens que, lors de l'avant-dernier roman de M. Zola, il nous fut impossible, au *Mercure de France*, de trouver, parmi huit ou dix collaborateurs réunis, quelqu'un qui eût lu entièrement *La Bête humaine*, ou quelqu'un qui consentît à la lire avec assez de soin pour en rendre compte. Cette sorte d'ouvrages et la méthode qui les dicte nous semblent si anciennes, si de jadis, plus loin et plus surannées que les plus folles truculences du romantisme[1] ».

Parmi les disciples de M. Zola, ceux qui ont collaboré aux *Soirées de Médan* comme ceux qui le suivirent plus tard, il en est à peine un qui soit resté fidèle à sa tendance. Guy de Maupassant, avant d'être placé dans la maison de santé où il est mort, finissait par se tourner de

1. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 135.

plus en plus vers le roman psychologique. Nous avons étudié plus haut M. Joris-Karl Huysmans dans sa peau neuve de diabolique et de décadent qui n'a pas assez de mots amers à l'adresse du naturalisme. M. J.-H. Rosny écrit maintenant des romans dont l'action se passe à l'âge de pierre et qui ont pour sujet l'enlèvement d'une préaryenne brune brachycéphale par un aryen dolichocéphale à la peau blanche et à la haute taille [1]. Lorsque parut *La Terre*, de M. Zola, cinq de ses disciples, MM. Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, que je viens de nommer, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, crurent nécessaire de protester dans un manifeste public, avec une solennité quelque peu comique, contre les ordures de ce roman, et de désavouer leur maître en bonne et due forme. Si les romans de M. Zola lui-même continuent à avoir un très fort débit, comme il le dit avec orgueil, cela ne prouve nullement que sa tendance soit encore vivante. La foule persiste plus longtemps que l'élite, les guides et les créateurs, dans les habitudes une fois prises. Si celle-là continue à suivre M. Zola comme autrefois, ceux-ci se sont déjà détournés complètement de lui. Le succès de ses derniers romans s'explique d'ailleurs par de tout autres raisons que les raisons artistiques. Son flair pour ce qui occupe l'opinion publique est peut-être la partie la plus essentielle de son talent. Il choisit *a priori* des sujets en faveur desquels il est assuré de l'intérêt d'un public nombreux, de quelque façon qu'ils soient traités. Avec des livres qui racontent sous forme romanesque, comme *L'Ar-*

1. J.-H. Rosny, *Vamireh : roman des temps primitifs*. Paris, 1892.

gent et *La Débâcle*, l'histoire du krach financier de 1882 ou de la guerre de 1870, tout écrivain français connu est sûr, aujourd'hui encore, d'éveiller dans son pays un intérêt passionné. Et M. Zola peut également compter sur la clientèle des nombreux amateurs d'ordures et de gravelures. Ce public lui reste fidèle et trouve chez lui ce qu'il cherche. Mais voilà déjà longtemps qu'il n'acquiert plus de nouveaux partisans dans sa patrie et n'en acquiert plus, à l'étranger, que parmi les gens qui suivent anxieusement chaque mode, en matière de cravates comme de livres, mais qui sont trop ignorants pour avoir appris déjà que M. Zola a depuis longtemps cessé, en France même, d'être la dernière mode.

Pour ses disciples, M. Zola est l'inventeur du réalisme en littérature. C'est là une prétention que peuvent seulement élever des petits jeunes gens ignorants au-delà de toute idée, pour lesquels l'histoire universelle ne commence qu'à partir du moment où ils ont daigné condescendre à en prendre connaissance.

Avant tout, le mot réalisme lui-même n'a aucune signification esthétique. En philosophie, il désigne la manière de voir pour laquelle le phénomène du monde est l'expression d'une réalité matérielle. Appliqué à l'art et à la littérature, il ne renferme aucune idée. C'est ce que j'ai démontré explicitement à un autre endroit (*Paris sous la troisième République*). Aussi me bornerai-je, ici, à résumer très brièvement l'argument.

Les esthéticiens de brasserie, qui distinguent un réalisme et un idéalisme, expliquent celui-là comme l'effort de l'artiste pour observer les choses et les rendre avec

vérité. Mais cet effort est commun à tout écrivain quel qu'il soit. Personne ne s'écarte de propos déliberé, dans ses créations, de la vérité. Et le voulût-on qu'on ne le pourrait pas, car cela contredirait toutes les lois de la pensée humaine. Chacune de nos représentations, en effet, repose sur une observation faite une fois par nous, et même quand nous inventons librement, nous travaillons seulement avec les images rappelées d'observations antérieures. Si, malgré cela, telle œuvre fait l'effet d'une plus grande vérité que telle autre, ce n'est pas une question de telle ou telle tendance esthétique, mais exclusivement une question de talent plus ou moins grand. Un véritable poète est toujours vrai, un imitateur incapable ne l'est jamais; le premier l'est aussi, alors même qu'il dédaigne de serrer de près toujours, dans les détails, la réalité; celui-ci ne l'est pas même quand il s'attache, avec une attention pointilleuse et la méthode d'un arpenteur, à de petites extériorités.

Si l'on a présentes à l'esprit les conditions psychologiques dans lesquelles naît une œuvre d'art, on reconnaît immédiatement tout le néant du soi-disant « réalisme ». La source de toute véritable œuvre d'art est une émotion. Celle-ci naît soit par un processus vital dans les organes intérieurs de l'artiste, soit par une impression sensorielle qu'il reçoit du monde extérieur. Dans les deux cas, l'artiste ressent le besoin de donner expression à son émotion dans l'œuvre d'art. Cette émotion est-elle d'origine organique, il choisira parmi ses images rappelées ou ses impressions sensorielles du moment celles qui s'accordent avec son émotion, et formera avec elles son œuvre. Est-

elle d'origine externe, il emploiera pour l'œuvre d'art principalement les phénomènes du monde extérieur, les expériences sensorielles qui ont évoqué en lui l'émotion demandant à s'objectiver, et il y liera, en vertu des lois de l'association d'idées, des images rappelées semblables. Comme on le voit, le procédé est dans les deux cas absolument le même : l'artiste assemble, sous l'empire d'une émotion, des aperceptions sensorielles immédiates et des images rappelées en une œuvre d'art qui lui cause une détente; seulement, ce sont celles-là ou celles-ci qui prédominent, suivant que l'émotion a son origine dans les aperceptions sensorielles ou dans les processus organiques. Si l'on veut parler inexactement, on peut bien nommer réalistes les œuvres qui résultent d'une émotion suscitée par le phénomène du monde, et idéalistes celles dans lesquelles s'exprime une émotion organique. Mais ces dénominations n'ont pas une valeur réellement distinctive. Chez les individus tout à fait sains, les émotions naissent presque uniquement par les impressions du monde extérieur; chez ceux dont la vie nerveuse est plus ou moins maladive, notamment chez les hystériques, les névrasthéniques, les dégénérés et les aliénés de toute espèce, elles naissent beaucoup plus fréquemment par les processus organiques internes. Les artistes sains produiront, en règle générale, des œuvres dans lesquelles prédomine l'aperception; les artistes maladivement émotifs, des œuvres dans lesquelles prédomine le jeu de l'association d'idées, autrement dit, l'imagination maniant principalement les images rappelées; et si l'on tient absolument à une fausse désignation, on pourra dire que les premiers, en règle

générale, créeront des œuvres soi-disant réalistes, et les seconds, des œuvres soi-disant idéalistes. En aucun cas, l'œuvre d'art n'est une fidèle image de la réalité matérielle : l'œuvre réaliste pas plus que l'œuvre idéaliste; le mode de son origine exclut cette possibilité. Elle n'est jamais que l'incarnation d'une émotion subjective. Vouloir connaître le monde par l'œuvre d'art, c'est là un faux procédé; mais toute l'essence d'une personnalité s'y révèle à celui qui sait y lire. L'œuvre d'art n'est jamais un document dans le sens que les hâbleurs naturalistes attachent à ce mot, c'est-à-dire une représentation objective sûre de faits extérieurs; mais elle est toujours une confession de son auteur; elle trahit, consciemment ou inconsciemment, sa manière de sentir et de penser; elle découvre ses émotions et montre quelles représentations remplissent sa conscience et sont à la disposition de l'émotion avide d'expression. Elle n'est pas un miroir du monde, mais un miroir de l'âme de l'artiste.

On croirait peut-être que du moins les arts imitatifs par excellence, la peinture et la sculpture, sont capables d'une fidèle reproduction de la réalité, c'est-à-dire de réalisme proprement dit. Cela même est une erreur. Un peintre ou un sculpteur ne peut jamais avoir l'idée de se placer en face du phénomène et de le reproduire sans choix, sans accentuations et sans suppressions. Et pourquoi le ferait-il? S'il imite un aspect, c'est évidemment que quelque chose dans cet aspect le captive ou lui plaît, — une harmonie de couleurs, un effet de lumière, une ligne de mouvement. Involontairement il accentuera et mettra en relief le trait qui lui a inspiré le désir d'imiter

l'aspect en question, et son œuvre, en conséquence, ne représentera plus le phénomène tel qu'il était réellement, mais tel qu'il l'a vu; elle ne sera donc de nouveau qu'un témoignage de son émotion, et non le cliché d'un phénomène. Travailler absolument à la façon de la chambre obscure et de la plaque sensible, cela ne serait possible qu'à un manœuvre obtus qui, en présence du phénomène du monde, n'éprouverait rien de rien, ni plaisir, ni dégoût, ni aspiration d'aucun genre. Mais il n'est pas vraisemblable qu'un être aussi ratatiné ressente jamais un penchant à devenir artiste et qu'il puisse acquérir, même en une certaine mesure, l'habileté technique nécessaire à ce métier.

Et si le réalisme véritable, l'imitation entièrement objective du phénomène, est interdit même aux beaux-arts par leur nature propre, à combien plus forte raison ne l'est-il pas à la poésie! Le peintre peut, après tout, s'il veut se ravaler au plus bas degré, lui et son art, limiter à une mesure extrêmement faible, à peine perceptible encore, la coopération de sa personnalité à l'œuvre d'art, — ou, plus exactement, à l'œuvre, car alors il ne peut plus être question d'art, — se réduire à l'état de simple chambre obscure, transmettre le plus mécaniquement possible ses impressions visuelles à ses organes moteurs, et s'efforcer de ne rien penser ni de ne rien sentir au cours de ce travail. Son tableau lui est fourni par la nature elle-même : il est son horizon optique. Si donc il ne veut exercer aucun choix, ne rien exprimer de personnel, ne pas même composer, il lui reste toujours encore la possibilité de copier les phénomènes qui sont inscrits

dans les limites de son champ visuel. Son prétendu tableau est alors un morceau du monde sans expression, dans lequel la personnalité de l'artiste n'est plus représentée que par le cadre, qui le coupe, non parce que le phénomène a réellement là son terme, mais parce que l'œil du peintre n'en embrasse que cette portion, et pas davantage; c'est cependant un tableau dans le sens technique, c'est-à-dire une peinture que l'on peut suspendre à la muraille et regarder. Le poète, au contraire, ne trouve pas son œuvre prête de cette façon. Elle ne lui est pas fournie par la nature elle-même. Ses sujets ne se développent pas dans l'espace, mais dans le temps. Ils ne se tiennent pas arrangés là les uns à côté des autres, de façon que l'œil les aperçoive et puisse retenir d'eux tout ce qu'il a perçu, mais ils se succèdent, et le poète doit, de son propre intellect, leur assigner des limites, il doit décider lui-même où il faut qu'il les saisisse et qu'il les laisse, où commence le phénomène qu'il veut utiliser dans son œuvre, et où il finit. Il ne peut commencer et terminer au milieu d'un mot une conversation, à l'instar de M. Jean Béraud, par exemple, qui, dans un tableau connu, fait couper les roues d'une voiture au beau milieu par le cadre. Il ne peut fournir une photographie inexpressive de l'écoulement uniforme des événements de la vie et du monde. Il doit palissader et endiguer des endroits déterminés de cet écoulement. En ce faisant, il s'affirme nettement, lui et sa personnalité. Il révèle sa nature. Il laisse reconnaître ses desseins, ses vues, ses sentiments. Si, parmi un million de destinées humaines contemporaines, il en raconte une seule, c'est que, pour

une raison quelconque, celle-ci l'a plus intéressé que le reste du million. S'il nous transmet, de l'être qu'il a choisi, seulement quelques traits, quelques idées, quelques conversations et quelques actions, pas même la millionième partie de tout ce qui constituait sa vie réelle, c'est que, pour une raison quelconque, ceux-là lui semblent plus importants et plus caractéristiques que tous les autres, que, dans son opinion, ils prouvent quelque chose, qu'ils expriment une idée non conçue par la réalité, mais que lui, poète, croit pouvoir déduire de la réalité ou qu'il voudrait y introduire. Son œuvre « réaliste » reproduit donc toujours seulement son idée, son interprétation de la réalité, son intérêt pour elle, et non la réalité même. Si le poète voulait copier le monde phono= et photographiquement, son œuvre ne serait plus, même au sens purement technique, un poème, pas même un livre, comme l'œuvre du peintre qui ne fait que photographier continue à être un tableau au sens purement technique; elle serait quelque chose qui n'aurait ni forme, ni sens, ni nom; car, en reproduisant l'existence d'un seul être humain pendant un seul jour, on peut remplir des milliers de pages, si l'on accorde une valeur égale à toutes ses sensations, idées, paroles et actions, si l'on ne fait pas parmi elles ce choix qui est déjà la subjectivité du poète, c'est-à-dire le contraire du « réalisme ».

L'œuvre du peintre s'adresse en outre au même sens que le phénomène du monde lui-même, et le reproduit à l'aide des mêmes moyens par lesquels le monde même se révèle au sens : la lumière et la couleur. Sans doute, les lumières, les couleurs et les lignes du peintre ne sont

pas exactement celles du phénomène réel, et ce n'est que par suite d'une illusion que l'on croit reconnaître le phénomène dans son imitation; mais cette illusion est l'œuvre de centres cérébraux tellement inférieurs, que des animaux eux-mêmes en sont capables, comme ne le démontre pas seulement l'anecdote classique bien connue des oiseaux voulant picorer les grains de raisins peints par Zeuxis. Le poète, au contraire, ne s'adresse pas aux sens; plus exactement, il s'adresse par l'ouïe ou la vue, auxquelles il présente la parole parlée ou écrite, non aux centres d'aperception, comme le fait avant tout le peintre ou le sculpteur avec son œuvre, mais aux centres supérieurs, formateurs de concepts, d'idées et de jugements. Il n'a pas de moyens pour reproduire directement le phénomène sensible lui-même, mais il doit d'abord traduire le phénomène en concepts, et il ne peut nous présenter que ces concepts sous forme de langage, c'est-à-dire sous forme conventionnelle. Mais c'est là une activité excessivement compliquée et hautement différenciée, qui porte entièrement l'empreinte de la personnalité qui l'exerce. Si déjà deux yeux ne voient pas de la même manière, à combien plus forte raison deux cerveaux peuvent-ils moins apercevoir et interpréter de la même manière ce qui a été vu par l'œil, le classer avec des concepts préexistants, l'associer à des sentiments et à des idées, le revêtir des formes de langage traditionnelles! L'activité du poète est ainsi, incomparablement plus encore que celle de l'artiste, si essentiellement personnelle, l'élaboration d'impressions sensorielles en idées et la traduction des idées en paroles sont des choses si individuelles, si exclusive-

ment subjectives, que, pour ce motif aussi, l'œuvre poétique ne peut jamais être la réalité même, c'est-à-dire « réaliste ».

La notion du prétendu « réalisme » ne résiste ni à la critique psychologique ni à la critique esthétique. On pourrait peut-être chercher à le concevoir extérieurement d'une façon superficiellement pratique, et dire, par exemple : le réalisme est la méthode dans l'emploi de laquelle le poète part de ses aperceptions et de ses observations et cherche ses sujets dans les milieux qu'il connaît personnellement; l'idéalisme est la méthode opposée, qu'emploie le poète qui obéit, en créant, au jeu de son imagination, et qui, pour ne pas empêcher les libres ébats de celle-ci, emprunte ses sujets aux temps et aux pays éloignés ou à des couches sociales dont il n'a pas de connaissance directe, mais qu'il conçoit seulement en des aspirations, des pressentiments ou des divinations. Cette explication semble raisonnable et plausible, mais elle aussi se dissipe, examinée de près, en brouillard bleu. Car, en fait, le choix du sujet, le milieu auquel il est emprunté ou dans lequel il est placé, n'ont pas de signification distinctive; ce n'est pas une méthode qui s'y manifeste, mais seulement, une fois encore, la personnalité du poète. Le poète chez lequel prédomine l'observation sera « réaliste », c'est-à-dire exprimera des expériences, même s'il prétend parler de choses et d'êtres placés complètement en dehors de son observation, et le poète chez lequel prévaut l'association d'idées mécanique sera « idéaliste », c'est-à-dire suivra simplement le vagabondage de son imagination, même s'il veut représenter des circonstances qui pourraient lui être personnellement familières.

Donnons seulement un exemple des deux cas. Qu'y a-t-il de plus « idéaliste » que des contes? Eh bien! voici quelques passages des contes les plus connus des frères Grimm. « Il était une fois une fille de roi qui se rendit dans la forêt et s'assit au bord d'une fraîche fontaine » (*Le roi des grenouilles ou le Henri en fer*). « La petite sœur à la maison (il s'agit de la fille d'un roi qui a chassé ses douze fils) devint grande et resta l'unique enfant. Un jour il y avait grande lessive, et aussi douze chemises d'homme à laver. Pour qui sont donc ces chemises? demanda la princesse; elles sont beaucoup trop petites pour mon père. Alors la blanchisseuse lui raconta qu'elle avait eu douze frères, etc. Et comme la petite sœur était assise l'après-midi dans la prairie et curait le linge, les paroles de la blanchisseuse lui revinrent en mémoire, etc. » (*Les douze Frères*). « Le bûcheron obéit : il alla chercher son enfant et le remit à la Vierge Marie, qui l'emporta là-haut dans le ciel. Là, l'enfant se trouvait très bien; elle ne mangeait que des pâtisseries et ne buvait que du lait frais, etc. Elle était depuis quatorze ans dans le ciel, quand la Vierge Marie dut faire un grand voyage; avant de s'en aller, elle appela la fillette et lui dit : Chère enfant, je te confie les clefs des treize portes du paradis, etc. » (*L'enfant de Marie*). Le poète inconnu de ces contes transporte ses histoires dans des palais royaux ou même dans le ciel, c'est-à-dire dans des milieux que sûrement il ne connaît pas, mais il dote les êtres et les choses et même la Sainte Vierge des traits qui lui sont connus et familiers par l'observation; du palais royal on entre dans le bois et dans la prairie comme au sortir

d'une ferme; la princesse court toute seule à la fontaine dans la forêt, s'occupe du linge et le fait curer sur l'herbe, comme une diligente fille de la campagne; la Sainte Vierge entreprend un voyage et confie les clefs de l'habitation à sa fille adoptive, comme une riche châtelaine; ces contes sont empruntés au cercle d'expériences d'un paysan qui décrit, avec un réalisme honnête, son propre monde, et donne aux figures et aux circonstances connues simplement d'autres noms. M. Edmond de Goncourt, au contraire, le grand « réaliste » ouvrant des voies nouvelles, raconte, dans son roman *La Faustin*, une histoire d'amour entre un lord Annandale et une comédienne du Théâtre-Français, qui provoque ces observations de la part de M. F. Brunetière : « Je voudrais bien avoir sur le roman de M. de Goncourt l'opinion de M. Zola. M. Zola, qui s'est si éloquemment moqué du roman d'aventures, de ce roman où les princes se promenaient incognito avec des diamants plein leurs poches, que peut-il bien penser, dans le secret de son cœur, de ce lord Annandale jetant l'or à poignées par les fenêtres, et, dans son hôtel de Paris, régnant du jour au lendemain sur une cinquantaine de domestiques anglais, sans compter le service de Madame? M. Zola, qui s'est si agréablement moqué du roman idéaliste, comme il l'appelle, de ce roman où des amours triomphales enlèvent les amants dans le monde adorable du rêve, que peut-il bien penser, à part lui, de cette tendresse passionnée que M. de Goncourt donne à son Anglais pour sa tragédienne, galanterie presque divinisée, liaison sensuelle dans le bleu, amour physique en de l'idéalité, et tout le galimatias que j'épargne au lec-

teur [1]? ». M. Edmond de Goncourt prétend dépeindre un Anglais contemporain, une artiste dramatique également de notre temps, des événements de la vie parisienne, c'est-à-dire toutes choses qu'il pourrait avoir observées, qui devraient lui être connues; mais ce qu'il en raconte est tellement incroyable, impossible, sans précédents, qu'on ne peut que lever les épaules en présence de cette fable puérile. Ainsi, le conteur qui nous mène dans une société d'anges, de saints et de rois, nous montre des paysans et des villageoises sains et robustes dont la réalité vivante n'est en rien diminuée par les couronnes de carnaval et les auréoles de papier doré espièglement posées sur leurs têtes, tandis que le réaliste, qui veut nous transporter dans la vie parisienne et parmi des Parisiens, fait flotter devant nos yeux des fantômes sans chair, tissus de fumée de cigares, de brumes de marécage et de flammes de rhum, qui n'acquièrent pas plus de réalité parce qu'il cherche à les revêtir prestigieusement d'une ressemblance éloignée avec un Anglais en riche redingote et une dame hystérique en négligé garni de dentelles. L'auteur des contes est, dans le sens de l'explication donnée tout à l'heure, le réaliste; le romancier de mœurs Edmond de Goncourt est l'idéaliste avec circonstances des plus aggravantes.

Par quelque côté que nous approchions le prétendu réalisme, nous ne parvenons jamais à y voir un concept, mais seulement un mot vide. Toutes les méthodes d'investigation nous conduisent au même résultat : il n'y a pas

1. Ferdinand Brunetière, *Le roman naturaliste*. Nouvelle édition. Paris, 1892, p. 285.

en poésie de réalisme, c'est-à-dire une copie impersonnelle objective de la réalité, il n'y a que de différentes personnalités de poète. L'individualité du poète est la seule chose décisive; l'un reçoit du phénomène du monde, l'autre de ses processus organiques intérieurs, les émotions qui l'excitent à créer; l'un est capable d'attention et observe, l'autre est l'esclave de son association d'idées sans frein; chez l'un prédomine dans la conscience la représentation du « non-moi », chez l'autre le « moi ». Je n'hésite pas à exprimer la chose en un seul mot : l'un est sain et évolutif, l'autre plus ou moins pathologiquement altéré, plus ou moins tombé en dégénérescence. Le poète sain mêle de la connaissance à chacune de ses œuvres, que ce soit l'*Enfer* du Dante ou le *Faust* de Gœthe, et, si l'on veut, on peut nommer réalisme cet élément de connaissance qu'il n'est possible d'acquérir que par l'attention et l'observation. Le poète dégénéré ne forme jamais que des bulles de savon vides de connaissance, même s'il prétend et est lui-même convaincu qu'il présente des observations, et cette écume d'un bouillonnement confus d'idées, chatoyante au meilleur des cas, le plus souvent simplement sale, on la nomme fréquemment, par abus de mots, idéalisme.

On a appliqué au réalisme un dernier sens encore; il désignerait l'emploi systématique des milieux bas et des êtres et des choses vulgaires. D'après cette définition, des œuvres où apparaissent des ouvriers, des paysans, de petits bourgeois, etc., seraient réalistes, et celles dans lesquelles s'agitent des dieux, des héros, des rois, etc., idéalistes. Louis XIV, laissant impatiemment tomber de sa bouche,

d'après l'anecdote connue, à l'aspect des tableaux de cabaret de Téniers qu'on osait lui présenter, ces mots de mépris : « Qu'on m'enlève ces grotesques! », n'aurait pas condamné une méthode artistique et un mode de représentation, mais la bassesse du sujet offensant son œil olympien. Cette explication de l'expression « réalisme » est un peu plus saisissable que les autres, mais je n'ai pas besoin de montrer combien elle est grossièrement extérieure, dépourvue de valeur philosophique et esthétique. Nous avons vu en effet plus haut que l'on peut prêter à des dieux et à des rois les sentiments et les idées les plus simples des paysans, et, à l'inverse, il ne manque pas d'œuvres où, sur la tête d'êtres humains dans la position sociale la plus basse, plane invisiblement une couronne royale ou une auréole. Dans les romans à colportage de Grégoire Samarow, s'agitent des empereurs et des rois qui sentent, pensent et parlent comme des voyageurs en vins de maisons de troisième ordre; dans les histoires villageoises de Berthold Auerbach, nous voyons des paysans dont la vie intellectuelle et sentimentale est d'une haute noblesse, par endroits même semi-divine. Les uns sont aussi irréels que les autres; seulement, dans les premiers, on sent un artisan de sensation, dans les seconds, un poète délicat aux sentiments profonds. Dans *Le moulin sur la Floss*, de George Eliot, nous trouvons le valet de ferme Luke et la fille de meunier Maggie qui, dans leur grandeur de caractère et leur moralité, feraient honneur à chaque Panthéon; dans *La Foire aux vanités*, de Thackeray, on nous montre un marquis Steyne très magnifique et très orgueilleux et un comte Bareacres tout pareil,

auxquels nul honnête homme ne voudrait tendre la main[1]; les uns comme les autres sont vrais : seulement, ceux-là trahissent un cœur de poète plein d'amour et de pitié, ceux-ci une âme d'artiste débordante d'amertume et de rage. Qui maintenant est aristocrate? Sont-ce les empereurs et les rois de Samarow ou les paysans de la Forêt-Noire d'Auerbach? Qui est plèbe? Sont-ce les valets de ferme écossais de George Eliot ou les puissants pairs d'Angleterre de Thackeray? Et lesquelles de ces œuvres doit-on qualifier de réalistes, lesquelles d'idéalistes, si le réalisme signifie que l'on s'occupe des êtres et des conditions inférieurs, l'idéalisme des êtres et des conditions élevés?

Une investigation sérieuse, qui ne s'en tient pas seulement au tintement de mots, ne peut donc trouver un sens dans les expressions « réalisme » et « idéalisme ». Nous voulons maintenant voir ce que les partisans de M. Emile Zola donnent comme son originalité, en quoi lui-même prétend être un modèle et un pionnier, et comment il justifie sa prétention d'incarner une période toute nouvelle dans l'histoire littéraire.

Les disciples de M. Zola vantent son art de description et son « impressionnisme ». Je fais entre les deux une grande différence. La description cherche à saisir par tous les sens à la fois et à rendre en paroles les traits caractéristiques du phénomène, l'impressionnisme montre l'état d'âme d'un être qui recevrait des choses des impressions

1. « Il était plus grand prince que tous ceux qui étaient là, bien que fussent présents un duc régnant et une Altesse royale, tous deux avec leurs épouses du sang ». *Vanity Fair*, édition Tauchnitz, t. III, p. 257.

seulement dans le domaine d'un sens, les verrait seulement, les entendrait seulement, les sentirait seulement, etc. La description est le travail d'un cerveau qui saisit et comprend les choses perçues dans leur rapport et leur essence, l'impressionnisme le travail d'un cerveau qui reçoit du phénomène seulement les éléments sensoriels — et sensoriels d'un seul sens — de la connaissance, mais non la connaissance elle-même. Le descripteur reconnaît dans un arbre un arbre, avec toutes les représentations que ce concept renferme. L'impressionniste voit seulement devant lui une masse de couleurs composée de taches d'un vert différent, sur laquelle le soleil pique çà et là des points lumineux et des raies étincelants. La description pour elle-même aussi bien que l'impressionnisme sont, en poésie, une erreur esthétique et psychologique, comme nous allons le montrer le plus brièvement possible; mais cette erreur même n'a pas été inventée par M. Zola, car, longtemps avant lui, les romantiques et particulièrement Théophile Gautier ont cultivé la large description, inorganiquement intercalée dans l'œuvre littéraire, et, en matière d'impressionnisme, les frères de Goncourt ont montré la voie à M. Zola.

La description purement objective des choses est de la science, lorsqu'il peut y avoir un intérêt quelconque à acquérir de celles-ci la quantité de représentation que l'on en peut communiquer par les mots sans l'aide de l'image ni du nombre; cette description est simplement un jeu d'enfants et un gaspillage de temps, lorsque personne n'a intérêt à s'arrêter aux choses décrites pour en acquérir des représentations, ou parce qu'elles sont trop connues, ou

qu'elles sont sans importance [1]; elle s'élève jusqu'à l'art, mais reste un genre inférieur lorsqu'elle choisit si bien les mots, qu'elle suive les plus délicates particularités des objets et fasse en même temps résonner les émotions que l'observateur éprouve pendant ses observations, c'est-à-dire lorsque les mots employés n'ont pas seulement la valeur d'une désignation juste de propriétés perceptibles par les sens, mais ont un coloris émotionnel et apparaissent en compagnie d'images et de comparaisons. On peut citer comme exemples de ce genre d'art descriptif toutes les bonnes relations de voyages, depuis le *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent* d'Alexandre de Humboldt, jusqu'au *Sahara et Soudan* de Nachtigal, *Au cœur de l'Afrique*, de Schweinfurth, ou aux livres d'Edmond de Amicis sur *Constantinople*, *Le Maroc*, *L'Espagne*, *La Hollande*, etc. Mais ce genre n'a rien de

1. Trente ans avant que le réalisme avec sa fureur de description commençât à sévir en Allemagne, le romancier suisse Gottfried Keller s'est moqué de lui avec un curieux pressentiment. Voir *Les gens de Seldwyla*, 12e édition. Berlin, 1892, t. II, p. 108. (Le héros de l'histoire intitulée : *Les lettres d'amour mal employées*, conçoit tout à coup la pensée de devenir écrivain). « Il mit de côté le livre de notes commercial, et tira un carnet pourvu d'une petite serrure en acier. Puis il se plaça en face du premier arbre venu, l'examina attentivement et écrivit : « Un tronc de hêtre. Gris clair avec des taches et des raies transversales encore plus claires. Deux sortes de mousses le couvrent : une presque noirâtre, et une d'un vert velouté. En outre, des lichens jaunâtres, rougeâtres et blancs, qui courent souvent les uns dans les autres... Peut être utilisable dans des scènes de brigands ». Ensuite il s'arrêta devant un pieu fiché en terre auquel quelque enfant avait suspendu un orvet mort. Il écrivit : « Intéressant détail. Petit bâton fiché en terre. Un cadavre de serpent gris argenté s'y contorsionne... Mercure est-il mort, et a-t-il enfoncé ici son caducée garni de serpents morts? Cette dernière allusion surtout utilisable pour les nouvelles commerciales. *N. B.* Le caducée ou pieu est vieux et rongé par le temps, de même couleur que le serpent aux endroits où le soleil l'éclaire, il est couvert de petits poils gris argenté. (Cette dernière observation pourrait être neuve, etc.) ».

commun avec l'art de la poésie. La poésie a toujours pour objet l'homme avec ses idées et ses sentiments, même la fable à animaux, même la parabole, l'allégorie, le conte, toutes les formes hybrides dans lesquelles le contenu humain de toute poésie apparaît déguisé comme un anthropomorphisme appliqué aux animaux et même aux objets inanimés. Le cadre matériel, le milieu, n'ont d'importance pour l'œuvre poétique qu'autant qu'ils se rapportent à la personne ou aux personnes desquelles elle traite. On peut seulement s'imaginer le poète ou comme un spectateur qui raconte des événements humains se déroulant devant ses yeux, ou comme un acteur dans ces événements, qu'il regarde et sent par la conscience d'un des personnages agissants. Dans les deux cas, il ne peut naturellement percevoir du cadre matériel que ce qui joue un rôle dans l'événement même. Est-il spectateur : il ne promènera certainement pas indifféremment son œil dans le champ visuel, mais s'arrêtera au spectacle qui captive son attention et pour lequel il cherche à éveiller notre intérêt. Est-il même entré dans la peau d'un des acteurs : il sera beaucoup plus complètement encore absorbé par l'événement humain auquel il coopère lui-même, et conservera beaucoup moins de penchant à flâner du côté d'aspects indifférents qui n'ont rien à faire avec son état d'âme donné et le détournent des actes et des sentiments dont i est préoccupé à ce moment. Une œuvre poétique humainement vraie ne décrira donc jamais du cadre matériel que ce qu'est en état d'en apercevoir un spectateur captivé de l'événement même ou un de ses acteurs, c'est-à-dire seulement ce qui se rapporte direc-

tement à l'événement. Si la description renferme autre chose, elle est psychologiquement fausse, elle détruit les dispositions d'âme, interrompt les événements, détourne l'attention de ce qui doit être l'essentiel dans l'œuvre d'art, et transforme celle-ci en un factum qui prouve que son auteur manquait du sérieux artistique, que l'œuvre n'est pas née du besoin d'extérioriser poétiquement une émotion vraie.

Et une erreur encore bien pire que la froide description pour elle-même et de parti pris, c'est l'impressionnisme en poésie. En peinture il a sa raison d'être. Celle-ci reproduit des impressions du sens visuel, et le peintre reste dans les limites de son art, quand il présente ses aperceptions purement optiques sans composer, sans conter une anecdote, c'est-à-dire sans introduire une idée dans l'aspect rendu, sans associer une activité de ses centres supérieurs d'idéation à l'activité des centres d'aperception. Le tableau né d'après cette méthode sera très inférieur au point de vue esthétique, mais ce sera un tableau qui se laisse défendre. L'impressionnisme poétique, au contraire, est une méconnaissance complète de l'essence de la poésie, il en est la négation et la suppression. L'instrument de la poésie est le langage. Or, celui-ci est une activité non des centres d'aperception, mais des centres d'idéation et de jugement. La réaction phonétique immédiate contre les excitations sensorielles est seulement l'exclamation. Sans la coopération des centres supérieurs, une aperception ne peut s'exprimer phonétiquement que par un « ah! » ou un « oh! ». Mais à mesure que le cri animal purement émotionnel s'élève à la hauteur de parole humaine raison-

nable grammaticalement articulée, la perception purement sensorielle s'élève aussi à la hauteur de concept et d'idées, et il est psychologiquement tout à fait faux de dépeindre par le langage le monde extérieur comme s'il dégageait seulement une sensation colorée ou acoustique, et ne provoquait ni aperceptions, ni idées, ni jugements. L'impressionnisme poétique est un exemple de cet atavisme que nous avons relevé comme le trait le plus particulier de la vie intellectuelle des dégénérés. Il ramène le penser humain à ses débuts zoologiques, et l'activité artistique, de sa haute différenciation actuelle, à cet état embryonnaire dans lequel tous les arts, qui plus tard devaient diverger, étaient encore confondus pêle-mêle, non développés. Qu'on apprécie, par exemple, ces descriptions impressionnistes des frères de Goncourt : « Là-dessus pesait un grand nuage, une nuée lourde, d'un violet sombre, une nuée de septentrion... Ce nuage s'élevait et finissait en déchirures aiguës sur une clarté où s'éteignait, dans du rose, un peu de vert pâle. Puis revenait un ciel dépoli et couleur d'étain, balayé de lambeaux d'autres nuages gris... Au-delà de la cime des sapins, un peu balancés, sous lesquels s'apercevait nue, dépouillée, rougie, presque carminée, la grande allée du jardin,.. l'œil embrassait tout l'espace entre le dôme de la Salpétrière et la masse de l'Observatoire : d'abord, un grand plan d'ombre ressemblant à un lavis d'encre de Chine sur un dessous de sanguine, une zone de tons ardents et bitumineux, brûlés de ces roussissures de gelée et de ces chaleurs d'hiver qu'on retrouve sur la palette d'aquarelle des Anglais ; puis, dans la finesse infinie d'une teinte dégradée, il se levait un rayon blanchâtre,

une vapeur laiteuse et nacrée, trouée du clair des bâtisses neuves ». « Des tons fins de teint de vieillard jouaient sur le rose jaunâtre et bleuâtre de sa peau de visage. A travers ses oreilles tendres, chiffonnées, des oreilles de papier, traversées de fibrilles, le jour en passant devenait orange ». « L'air, rayé d'eau, avait une lavure de ce bleu violet avec lequel la peinture imite la transparence du gros verre... Le premier sourire vif du vert commençait sur les branches noires des arbres, où l'on croyait voir, comme des coups de pinceau, des touches printanières semant des frottis légers de cendre verte [1] ».

Tel est le procédé de l'impressionnisme. Le poète se donne l'air d'être peintre, il prétend non saisir le phénomène comme concept, mais le sentir comme simple excitation sensorielle, il pose des noms de couleurs comme l'artiste pose des couches de couleurs, et il s'imagine qu'avec cela il a donné au lecteur une impression particulièrement forte de la réalité; mais c'est là une illusion puérile, car le lecteur arrive pourtant à voir non des couleurs, mais seulement des mots; ces noms de couleurs, il doit, comme tout autre mot, les transformer en représentation, et, avec le même effort intellectuel, il se procurerait une impression beaucoup plus vive si, au lieu de lui énumérer lourdement les uns à la suite des autres les éléments optiques du phénomène, on lui présentait le phénomène tout élaboré en un concept. M. Zola a assez exactement emprunté aux frères de Goncourt cette absurdité, mais ce n'est pas lui qui l'a inventée.

1. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*. Paris, 1876, p. 3, 145, 191.

Une autre de ses originalités serait l'observation et la reproduction du « milieu », de l'entourage humain et matériel des personnages représentés. Après l'abus de la description inutile et après l'impressionnisme, la théorie du « milieu » produit un effet des plus comiques, car elle est le contraire exact de la théorie psychologique qui forme le point de départ de l'impressionnisme et de la fureur descriptive. L'impressionniste se place en face du phénomène comme un simple sens, comme photo= ou phonographe, etc. Il enregistre des vibrations nerveuses. Il se refuse toute compréhension supérieure, l'élaboration des aperceptions en concepts et le classement des concepts dans les expériences qui préexistent dans sa conscience comme connaissance générale. Le théoricien du « milieu », au contraire, attribue systématiquement l'importance principale non au phénomène, mais à ses rapports de causalité; il n'est pas un sens qui perçoit, mais un philosophe qui essaie d'interpréter et d'expliquer d'après un système. Que signifie en effet cela, la théorie du « milieu »? Cela signifie que le poète affirme que la manière d'être et la façon d'agir de l'homme sont une conséquence des influences que son entourage vivant et mort exerce sur lui, et qu'il s'efforce de découvrir ces influences et la nature de leur action sur l'homme. La théorie en elle-même est juste, mais, de nouveau, ce n'est pas M. Zola qui l'a inventée, car elle est aussi vieille que le penser philosophique lui-même. De notre temps, Taine l'a clairement conçue et fondée, et, longtemps avant M. Zola, Balzac et Flaubert ont cherché à la mettre en œuvre dans leurs romans. Et néanmoins cette théorie, extrêmement

féconde dans l'anthropologie et la sociologie et qui donne l'impulsion à des recherches méritoires, n'est en poésie de nouveau qu'une erreur et constitue une confusion des genres engendrée par un penser dépourvu de clarté. C'est la tâche de l'homme de science de rechercher les causes des phénomènes. Parfois il les trouve, fréquemment elles lui échappent; souvent il croit les avoir découvertes, et une observation plus exacte montre plus tard qu'il s'est trompé et qu'il doit rectifier ses hypothèses. La recherche des conditions auxquelles l'homme acquiert ses différentes propriétés physiques et intellectuelles est en pleine marche, mais seulement à ses débuts, et elle n'a encore fourni qu'infiniment peu de faits sûrs. Nous ne savons pas même pourquoi telle race humaine est de haute taille, telle autre petite, pourquoi celle-ci a les yeux bleus et les cheveux blonds, celle-là les yeux et les cheveux noirs, et ce sont là pourtant des propriétés incomparablement plus simples, plus extérieures et plus accessibles que les particularités délicates de l'esprit et du caractère. Sur les causes de ces particularités nous ne savons rien de précis. Nous pouvons faire à ce sujet des suppositions, mais, en attendant, les plus plausibles même de celles-ci ont encore le caractère d'hypothèses à la vérité vraisemblables, mais non démontrées. Et voilà le poète qui voudrait entrer en scène, s'emparer d'hypothèses scientifiques inachevées, les compléter au moyen de ses propres lubies fantastiques, et enseigner : « Voyez-vous? cet homme que je vous montre est devenu ce qu'il est parce que ses parents ont eu telles et telles manières d'être, parce qu'il a vécu ici et là, parce qu'il a reçu, enfant, telles et telles impres-

sions, parce qu'il a été ainsi nourri, ainsi élevé, a fréquenté telles et telles gens, etc. ». Il fait là ce qui n'est pas de sa compétence. Au lieu d'une création artistique il tente de nous donner de la science, et il nous donne une fausse science, car il n'a aucun soupçon des influences qui forment réellement l'homme, et les détails du « milieu » qu'il met en relief comme étant les causes des particularités de l'individu, c'est vraisemblablement le moins essentiel, et, en tout cas, seulement une partie très minime de ce qui, dans la formation de la personnalité, a joué un rôle véritablement déterminant. Qu'on y songe donc : la seule question de l'origine du criminel a provoqué, dans ces vingt dernières années, des milliers de livres et de brochures; des centaines de médecins, de juristes, d'économistes et de philosophes de premier ordre lui ont consacré les recherches les plus approfondies et les plus assidues, et nous sommes encore loin de pouvoir indiquer avec certitude quelle part ont à la formation du type criminel l'hérédité, les influences sociales, c'est-à-dire le « milieu » proprement dit, et les particularités biologiques inconnues de l'individu. Et voilà qu'arrive un écrivain complètement ignorant, qui décide à lui tout seul, avec la souveraine infaillibilité revendiquée pour lui par l'auteur dans son œuvre littéraire, une question que le travail réuni de toute une génération de savants qualifiés n'a, pendant des dizaines d'années, qu'un tout petit peu rapprochée de la solution! C'est une témérité qui s'explique par ce fait seul que l'écrivain n'a pas la plus légère idée de la lourdeur de la tâche qu'il entreprend d'un cœur si léger.

Si, malgré cela, Balzac et Flaubert semblent, précisé-

ment, avec la théorie du « milieu », avoir produit des œuvres excellentes, c'est là une illusion d'optique. Ils ont consacré à l'entourage de leurs personnages (particulièrement Flaubert dans *Madame Bovary*) une grande attention et des descriptions détaillées, et le lecteur superficiel reçoit pour ce motif l'impression qu'il existe entre l'entourage et la nature aussi bien que les actes du personnage, un rapport de causalité; car c'est une des particularités les plus élémentaires et les plus tenaces du penser humain, de lier causalement les uns aux autres tous les phénomènes qui se présentent simultanément ou successivement. Cette particularité est une des sources les plus fécondes de conclusions défectueuses, et l'on ne peut en triompher que par la plus attentive observation, souvent même qu'avec le secours de l'expérience. Dans les romans de Balzac et de Flaubert, où le « milieu » joue un si grand rôle, le « milieu » n'explique en fait rien. En effet, les personnages qui se meuvent dans le même milieu sont, malgré cela, complètement différents. Chacun réagit à sa façon particulière sur les influences du milieu. Ce caractère distinctif doit donc être le préexistant, et ne peut pas être le résultat du milieu. Celui-ci a au plus la valeur de cause immédiate d'une action quelconque; mais les causes plus éloignées de cette action se trouvent dans le caractère distinctif de la personnalité, et, sur celle-ci, le milieu que le poète dépeint ne nous donne pas de réel éclaircissement.

Quant à la prétention de M. Zola et de ses partisans, que ses romans sont des « tranches de vie », il est inutile de s'y arrêter. Nous avons déjà vu précédemment que

M. Zola est loin d'être capable d'inscrire dans ses romans la vie réelle complète. Comme tous les poètes avant lui, il fait aussi un choix; d'un million d'idées de ses personnages, il en reproduit une seule; de dix mille fonctions et actions, une seule; des années de leur vie, des minutes ou seulement des secondes; ses prétendues « tranches de vie » sont des tableaux synoptiques de la vie condensés, dérangés, artificiellement ordonnés selon des vues déterminées, tout remplis de lacunes. Lui aussi, comme tous les autres poètes, il fait son choix d'après ses penchants personnels particuliers, et la seule différence est que ces penchants, que nous allons tout de suite connaître, sont très dissemblables de ceux d'autres poètes.

M. Zola nomme ses romans des « documents humains » et des « romans expérimentaux ». Je me suis déjà exprimé de telle façon, il y a treize ans, sur cette double prétention, qu'aujourd'hui même je n'ai rien à ajouter à ce que j'ai dit alors. Pense-t-il que ses romans sont des documents sérieux auxquels la science puisse emprunter des faits? Quel enfantillage! La science ne peut rien faire avec la fiction. Elle n'a pas besoin d'êtres et d'actions inventés, si vraisemblables soient-ils, mais a besoin d'êtres qui ont vécu et d'actions qui ont eu lieu. Le roman traite les destinées d'individus ou, au plus, celles de familles; la science a besoin d'informations sur les destinées des millions. Rapports de police, listes d'impôts, tableaux du commerce, statistique des crimes et des suicides, renseignements sur le prix des vivres, salaires, durée moyenne de la vie humaine, mariages, naissances légitimes et illégitimes, voilà des « documents humains »; nous apprenons

d'eux comment un peuple vit, s'il progresse, s'il est heureux ou malheureux, pur ou corrompu; l'histoire de la civilisation, en quête de faits, met de côté avec dédain les romans amusants de M. Zola, et recourt aux ennuyeux tableaux statistiques. Et une lubie beaucoup plus étrange encore est son « roman expérimental ». Ce mot prouverait que M. Zola, s'il l'emploie de bonne foi, ne soupçonne même pas la nature de l'expérience scientifique. Il croit avoir fait une expérience, quand il invente des personnages névropathes, les place dans des conditions inventées et leur fait accomplir des actions inventées. Une expérience scientifique est une question intelligente adressée à la nature, question à laquelle doit répondre la nature, et non le questionneur lui-même. M. Zola pose aussi des questions. Mais à qui? A la nature? Non : à sa propre imagination. Et ses réponses auraient une force démonstrative! Le résultat de l'expérience scientifique est probant. Tout homme en possession de ses sens peut le percevoir. Les résultats auxquels arrive M. Zola dans ses prétendues « expérimentations » n'existent pas objectivement; ils n'existent que dans son imagination; ils ne sont pas des faits, mais des affirmations auxquelles chacun peut croire ou ne pas croire à son gré. La différence entre des expériences et ce que M. Zola nomme ainsi est si grande, qu'il m'est difficile d'imputer à la seule ignorance ou à l'incapacité de penser, l'emploi abusif de l'expression. Je crois plutôt qu'il s'agit d'un piège consciemment prémédité. L'apparition de M. Zola tombe à une époque où, en France, le mysticisme n'était pas encore à la mode. Alors, les mots d'ordre favoris de la gent qui écrivait et

bavardait, étaient le positivisme et la science. Pour se recommander auprès de la masse, on devait se présenter comme positiviste et homme de science. Épiciers, hôteliers, petits inventeurs, etc., ont toujours et partout l'habitude de décorer leurs enseignes ou leurs produits d'un nom qui se rattache à une idée dominante dans le public. Aujourd'hui un hôtelier ou un boutiquier se recommande par ces dénominations : « Au Progrès » ou « Au Commerce universel », et un fabricant prône ses marchandises comme « bretelles électriques » ou « encre magnétique ». Nous avons vu que les nietzschéens qualifient leur tendance de « psycho-physiologique ». De même, longtemps avant eux, M. Zola donna à ses romans cette enseigne-réclame : « A l'expérience scientifique ». Mais ses romans n'ont pas plus à voir avec la science et l'expérimentation, que l'encre de mon exemple avec le magnétisme, et les bretelles avec l'électricité.

M. Zola vante sa méthode de travail : toutes ses œuvres émanent de l' « observation ». La vérité est qu'il n'a jamais « observé », qu'il n'a jamais « plongé en pleine vie humaine », suivant le mot de Gœthe, mais est toujours resté enfermé dans le monde du papier et a puisé tous ses sujets dans sa propre âme, tous ses détails « réalistes » dans les journaux et dans des livres lus sans critique. Je voudrais seulement rappeler quelques cas dans lesquels sa source lui a été mise sous les yeux. Tous les renseignements sur la vie, les mœurs, les habitudes, le langage des ouvriers parisiens dans *L'Assommoir*, sont empruntés à l'étude de M. Denis Poulot, *Le Sublime*. L'aventure d'*Une Page d'amour* est prise des *Mémoires de Casa-*

nova. Certains traits dans lesquels s'affirme le masochisme ou passivisme du comte Muffat, dans *Nana*, rappellent une citation de Taine relative à la *Venise sauvée* du poète anglais Thomas Otway[1]. La scène d'accouchement, dans *La Joie de vivre*, la description de la messe, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, sont copiées mot pour mot d'un manuel d'obstétrique et d'un livre de messe. On lit parfois dans les journaux des relations très affairées sur les « études » auxquelles se livre M. Zola quand il entreprend un nouveau roman. Ces « études » consistent de sa part à faire une visite à la Bourse lorsqu'il veut écrire sur la spéculation, à entreprendre un voyage sur une locomotive lorsqu'il veut décrire le mouvement d'une voie ferrée, à jeter une fois un coup d'œil sur une chambre à coucher d'accès facile, lorsqu'il veut dépeindre le genre d'existence des cocottes parisiennes. Une pareille manière d' « observation » ressemble à celle d'un voyageur qui traverse un pays en train express. Il peut percevoir quelques détails extérieurs, il peut retenir quelques aspects et les arranger plus tard en descriptions riches en couleurs, quoique complètement fausses, mais il n'apprend rien sur les particularités réelles et essentielles du pays et sur la vie de ses habitants. Comme tous les dégénérés, M. Zola est aussi complètement étranger au monde. Ses yeux ne sont jamais dirigés sur la nature et sur l'humanité, mais seulement sur son propre « moi ». Il n'a connaissance de rien par lui-même, mais acquiert de seconde et de troisième main tout ce qu'il sait du monde et de la vie. Flaubert a créé,

1. F. Brunetière, *op. cit.*, p. 153.

dans *Bouvard et Pécuchet*, les figures de deux imbéciles qui, avec une naïveté inconsciente, abordent tous les arts, toutes les sciences, et s'imaginent les acquérir lorsqu'ils parcourent avec de gros yeux stupides le premier livre sur l'objet qui leur tombe entre les mains. M. Zola est un « observateur » de l'espèce des Bouvard et Pécuchet, et lorsqu'on lit le roman posthume de Flaubert, on serait presque tenté de croire, par endroits, qu'en décrivant les « études » de ses héros, il n'a pas été sans songer quelque peu à M. Zola.

Je pense avoir montré que M. Zola n'a la priorité d'aucune des particularités qui constituent sa méthode. Pour toutes il a eu des modèles, et quelques-unes sont aussi vieilles que le monde. Le prétendu réalisme, la fureur descriptive, l'impressionnisme, la place faite au milieu, le document humain, les tranches de vie, tout cela est autant d'erreurs esthétiques et psychologiques, mais M. Zola n'a pas même le mérite douteux de les avoir conçues. La seule chose qu'il ait inventée est le mot « naturalisme », substitué par lui au mot « réalisme » jusque-là seul employé, et le mot « roman expérimental », qui ne signifie absolument rien, mais possède un petit goût piquant de science que le public de M. Zola, à l'époque où ce dernier fit son apparition, a senti comme un assaisonnement agréable.

La seule partie vraie et réelle que renferment les romans de M. Zola sont les petits traits empruntés par lui aux faits divers des journaux et aux ouvrages spéciaux. Mais eux aussi deviennent faux par le manque de critique et de goût avec lesquels il les emploie. En effet, pour que le

détail emprunté à la réalité reste vrai, il doit conserver son rapport exact avec l'ensemble du phénomène, et c'est ce qui n'arrive jamais chez M. Zola. Quand celui-ci, pour ne citer que deux exemples, fait se dérouler dans *Pot-Bouille*, en l'espace de quelques mois, chez les habitants d'une seule maison de la rue de Choiseul, toutes les ignominies qu'il a apprises dans le cours de trente années, par les récits de ses connaissances, par les débats des tribunaux et les faits divers des journaux, sur des familles bourgeoises honorables en apparence, ou que, dans *La Terre*, il entasse dans le caractère et l'existence de quelques habitants d'un petit village de la Beauce tous les vices qui ont jamais été reprochés aux paysans français ou à la gent rustique en général, il a beau pouvoir appuyer chaque détail par une coupure de journal ou une note prise : l'ensemble n'en est pas moins monstrueusement et ridiculement faux.

Le soi-disant novateur qui, affirme-t-on, a inventé des méthodes jusqu'ici inconnues de construction et d'exposition dans le domaine du roman, est en réalité un disciple des romantiques français, dont il s'est approprié et emploie tous les trucs de métier et dont il suit la tradition, marchant sans interruption et sans déviation dans le chemin droit de la continuité historique. C'est ce que prouvent le plus clairement les descriptions, qui ne reflètent pas, il est vrai, le monde, mais la vue que le poète est capable de se faire du monde. Je veux citer, pour la comparaison, quelques passages caractéristiques de la *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo et de différents romans de M. Zola, qui montreront au lecteur que l'on peut tout

simplement les confondre tous deux, le soi-disant inventeur du « naturalisme » et le romantique extrême. « Le balai fouillait les coins avec un grondement irrité ». « Les Kyrié-Eléison coururent comme un frisson dans cette sorte d'étable ». « La chaire... s'élevait vis-à-vis d'une horloge à poids, enfermée dans une armoire de noyer, et dont les coups sourds ébranlaient l'église entière, pareils aux battements d'un cœur énorme, caché quelque part, sous les dalles ». « Les rayons (du soleil), de plus en plus horizontaux, se retirent lentement du pavé de la place et remontent le long de la façade à pic, dont ils font jaillir les mille rondes-bosses sur leur ombre, tandis que la grande rose centrale flamboie comme un œil de cyclope enflammé des réverbérations de la forge ». « Lorsque le prêtre... quitta l'autel,... l'astre demeura seul maître de l'église. Il s'était posé à son tour sur la nappe, allumant d'une splendeur la porte du tabernacle, célébrant les fécondités de mai. Une chaleur montait des dalles. Les murailles badigeonnées, la grande Vierge, le grand Christ lui-même, prenaient un frisson de sève, comme si la mort était vaincue par l'éternelle jeunesse de la terre ». « Dans une crevasse de cette gouttière, deux jolies giroflées en fleur, secouées et rendues comme vivantes par le souffle de l'air, se faisaient des salutations folâtres ». « A une des fenêtres, un gros sorbier se haussait, jetant des branches par les carreaux cassés, allongeant ses bourgeons, comme pour regarder à l'intérieur ». « Vers l'orient, le vent du matin chassait à travers le ciel quelques blanches ouates arrachées à la toison de brume des collines ». « Les fenêtres closes dormaient. Quelques-unes, éparses, vive-

ment allumées, ouvraient des yeux, semblaient faire loucher certains coins ». « Déjà, quelques fumées se dégorgeaient çà et là sur toute cette surface de toits comme par les fissures d'une immense solfatare ». « Une misérable guillotine, furtive, inquiète, honteuse, qui semble toujours craindre d'être prise en flagrant délit, tant elle disparaît vite après avoir fait le coup ». « L'alambic, sourdement, sans une flamme, sans une gaieté dans les reflets éteints de ses cuivres, continuait, laissant couler sa sueur d'alcool, pareil à une source lente et entêtée qui, à la longue, devait envahir la salle, se répandre sur les boulevards extérieurs, inonder le trou immense de Paris ». « A la barrière, le piétinement de troupeaux continuait, dans le froid du matin... Cette foule, de loin, gardait un effacement plâtreux, un ton neutre, où le bleu déteint et le gris sale dominaient. Par moments, un ouvrier s'arrêtait court,... tandis qu'autour de lui les autres marchaient toujours, sans un rire, sans une parole dite à un camarade, les joues terreuses, la face tendue vers Paris qui, un à un, les dévorait par la rue béante du faubourg Poissonnière ». « Et puis, à mesure qu'il s'enfonçait dans la rue, culs-de-jatte, aveugles, boiteux, pullulaient autour de lui; et des manchots, et des borgnes, et des lépreux avec leurs plaies, qui sortant des maisons, qui des petites rues adjacentes, qui des soupiraux des caves, hurlant, beuglant, glapissant, tous clopin-clopant, cahin-caha, se ruant vers la lumière, et vautrés dans la fange comme des limaces après la pluie ». « La place... offrait... l'aspect d'une mer, dans laquelle cinq ou six rues, comme autant d'embouchures de fleuves, dégorgeaient à chaque instant

de nouveaux flots de têtes... Le grand escalier, sans relâche remonté et descendu par un double courant,... ruisselait incessamment dans la place comme une cascade dans un lac ». « La clarté inquiète de la flamme les faisait remuer à l'œil. Il y avait des guivres qui avaient l'air de rire, des gargouilles qu'on croyait entendre japper, des salamandres qui soufflaient dans le feu, des tarasques qui éternuaient dans la fumée ». « Et la pompe, à dix pas, gardait son haleine régulière, son crachement de gosier de métal écorché ». « Ce n'étaient plus les vitrines froides de la matinée; maintenant elles paraissaient comme chauffées et vibrantes de la trépidation intérieure. Du monde les regardait, des femmes arrêtées s'écrasaient devant les glaces, toute une foule brutale de convoitise. Et les étoffes vivaient, dans cette passion du trottoir : les dentelles avaient un frisson, retombaient et cachaient les profondeurs du magasin, d'un air troublant de mystère ». Il serait facile d'étendre ces rapprochements à des centaines de pages. Je me suis permis la petite plaisanterie de ne pas ajouter aux passages cités le nom de l'auteur. Par la nature de l'objet décrit, le lecteur particulièrement attentif aura peut-être deviné à l'une ou l'autre de ces citations si elles sont de Victor Hugo ou de M. Zola; j'ai voulu lui faciliter la chose, en empruntant seulement à *Notre-Dame de Paris* les passages de Victor Hugo; mais, le plus grand nombre, il ne saura probablement à qui les attribuer, aussi longtemps que je ne lui aurai pas dit que les exemples 3, 5, 7, 9, 10, 13, 14 et 15 sont de Victor Hugo, et tous les autres de M. Zola.

C'est que celui-ci est foncièrement romantique dans sa

manière d'envisager le phénomène du monde et dans sa méthode artistique. Il pratique constamment, de la façon la plus étendue et la plus intense, cet anthropomorphisme et ce symbolisme ataviques, conséquence d'un penser non développé ou mystiquement confus, qui se trouvent chez les sauvages comme forme naturelle, chez les dégénérés de toute catégorie comme forme atavique de l'activité intellectuelle. De même que Victor Hugo, que les romantiques de second rang, M. Zola voit chaque phénomène monstrueusement grossi, mystérieusement menaçant, sinistrement défiguré. Il devient pour lui, à l'instar du sauvage, un fétiche auquel il attribue des desseins mauvais et hostiles. Les machines sont des monstres horribles qui rêvent de destruction; les rues de Paris ouvrent des gueules de moloch pour engloutir des masses humaines; un magasin de modes est un être terrifiant, surnaturellement puissant, qui halète, attire, étouffe, etc. La critique a depuis longtemps constaté, mais sans comprendre la signification psychiatrique de ce trait, que dans chaque roman de M. Zola domine, comme une obsession, une apparition qui forme le centre de l'œuvre et pénètre, telle qu'un symbole menaçant, dans la vie et les actions de toutes les personnes; ainsi, dans *L'Assommoir*, l'appareil de distillation; dans *Pot-Bouille*, l' « escalier solennel »; dans *Au Bonheur des Dames*, le bazar de modes; dans *Nana*, l'héroïne elle-même, qui n'est pas une catin ordinaire, mais « je ne sais quel monstre géant à la croupe gonflée de vices, une énorme Vénus populaire, aussi lourdement bête que grossièrement impudique, une espèce d'idole hindoue qui n'a seulement qu'à laisser

tomber ses voiles pour faire tomber en arrêt les vieillards et les collégiens, et qui, par instants, se sent elle-même planer sur Paris et sur le monde [1] ». Ce symbolisme, nous l'avons rencontré chez tous les dégénérés, chez les symbolistes proprement dits et les autres mystiques aussi bien que chez les diaboliques, et notamment chez Ibsen. Il ne fait jamais défaut dans la folie du doute ou de la négation [2]. Le soi-disant « réaliste » voit aussi peu qu'un sauvage superstitieusement intimidé et qu'un aliéné atteint d'hallucinations, la froide réalité. Il porte en elle ses dispositions d'esprit. Il dispose arbitrairement les phénomènes, de sorte qu'ils semblent exprimer une représentation qui le domine. Il prête aux objets morts une vie fantastique et les métamorphose en autant de larves douées de sentiment, de volonté, de ruse et d'idées; mais des êtres humains, il fait des automates par lesquels se manifestent une puissance mystérieuse, une fatalité au sens antique, une force de la nature, un principe de destruction. Ses descriptions sans fin ne décrivent rien que son intérieur. On n'obtient jamais par elles une image de la réalité, car le tableau du monde est pour lui comme une peinture à l'huile fraîchement vernie, de laquelle, dans un éclairage désavantageux, on se tient trop près, et où l'on ne peut distinguer que le reflet de son propre visage.

M. Zola nomme la série de ses romans : « Histoire

1. F. Brunelière, *op. cit.*, p. 156.

2. « Tout est mystère. Tout est apparence. Rien n'existe réellement ». Mot d'une malade d'Arnaud atteinte de la folie de la négation. Voir F. L. Arnaud, *Sur le délire des négations. Annales médico-psychologiques*, 7e série, t. XVI, p. 387 et sqq.

naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire », et cherche par là à éveiller la double idée que les Rougon-Macquart sont une famille moyenne typique de la bourgeoisie française, et que leur histoire représente la vie sociale générale de la France au temps de Napoléon III. Il affirme expressément comme principe d'art fondamental, que le romancier doit uniquement raconter la vie quotidienne observée par lui [1]. Moi-même je me suis laissé égarer, voilà treize ans, par ses fanfaronnades, et j'ai accepté crédulement ses romans comme des contributions sociologiques à la connaissance de la vie française. Aujourd'hui je sais mieux à quoi m'en tenir. La famille dont M. Zola nous présente l'histoire en vingt gros volumes est tout à fait en dehors de la vie quotidienne normale et n'a même aucun rapport nécessaire avec la France et avec le second Empire. Elle pourrait aussi bien avoir vécu en Patagonie et à l'époque de la guerre de Trente Ans. Lui qui se moque des « idéalistes » comme étant les narrateurs des « cas exceptionnels », du « jamais arrivé », il a choisi pour objet de l'œuvre de sa vie ce qu'il y a de plus exceptionnel au monde : un groupe de dégénérés, de déments, de criminels, de prostitués et de « mattoïdes » que leur nature morbide place en dehors de l'espèce, qui n'appartiennent pas à la société régulière, mais en sont expulsés et se trouvent en lutte avec elle, qui se dressent

1. « Je voudrais coucher l'humanité sur une page blanche, toutes les choses, tous les êtres, une œuvre qui serait l'arche immense ». E. Zola, préface de *La Faute de l'abbé Mouret*, édition de 1875. « Jetez-vous dans le train banal de l'existence ». « Choisissez pour héros un personnage dans la simplicité de la vie quotidienne ». « Rien des apothéoses creuses, des grands sentiments faux, des formules toutes faites ». E. Zola, *Le Roman expérimental*, passim.

complètement étrangers dans leur époque et dans leur pays et constituent, par leur manière d'être, non des membres d'un peuple civilisé quelconque du temps présent, mais ceux d'une horde d'hommes primitifs sauvages des siècles reculés. M. Zola affirme décrire la vie qu'il a observée et les êtres qu'il a vus. Il n'a en réalité rien vu ni rien observé, mais a puisé l'idée de son œuvre capitale, tous les détails de son plan, toutes les figures de ses vingt romans, uniquement à une source imprimée restée jusqu'ici inconnue, chose caractéristique, à tous ses critiques, parce qu'aucun de ceux-ci ne possède la moindre connaissance de la littérature psychiatrique. Il y a en France une famille du nom de Kérangal, originaire de Saint-Brieuc, dont l'histoire remplit depuis soixante ans les annales de la justice criminelle et de la médecine mentale. En deux générations, elle a produit jusqu'ici, à la connaissance des autorités, sept assassins et assassines, neuf personnes qui ont mené une vie immorale (une tenancière de maison publique, une fille perdue qui était en même temps incendiaire, commit un inceste et fut condamnée pour outrage public à la pudeur, etc.), et, mêlés à eux, un peintre, un poète, un architecte, une comédienne, plusieurs aveugles et un musicien [1]. L'histoire de cette famille Kérangal a fourni à M. Zola la matière de tous ses romans. Ce que ne lui aurait jamais offert la

1. La famille Kerangal a fait l'objet de beaucoup de travaux et est bien connue dans la littérature spéciale. Le dernier écrit publié sur elle est dû au Dr Paul Aubry : *Une famille de criminels. Annales médico-psychologiques*, 7e série, t. XVI, p. 429 (reproduit dans *La Contagion du Meurtre*, du même auteur, Paris, 1894). Voir notamment, p. 432-433, le curieux arbre généalogique de la famille, dans lequel on reconnaît immédiatement le célèbre arbre généalogique des Rougon-Macquart et des Quenu-Gradelle de M. Émile Zola.

vie qu'il connaît réellement, il le trouva tout prêt dans les rapports de la police et des médecins sur les Kérangal : un abondant assortiment des crimes les plus exécrables, des aventures les plus inouïes, des carrières les plus folles et les plus désordonnées, le tout traversé de penchants artistiques qui le rendent particulièrement piquant. Si un tailleur quelconque de romans-feuilletons avait eu le bonheur de faire cette trouvaille, il aurait vraisemblablement gâché le sujet. M. Zola, avec sa très grande puissance et sa sombre émotivité, a su en tirer un parti supérieurement artistique. Et pourtant, le terrain qu'il aborde est celui du roman de colportage, c'est-à-dire d'un romantisme usé qui transporte ses rêves non dans les palais, comme le romantisme florissant, mais dans les tripots, les prisons et les asiles d'aliénés, et s'éloigne autant que celui-ci de la couche moyenne de la vie saine, seulement dans une direction opposée, vers le bas et non plus vers le haut. Mais si M. Zola a infiniment plus de talent que les romanciers allemands auxquels on doit ces récits à effet, *Rinaldo Rinaldini*, *La Nonne sanglante*, *Le Bourreau de Schreckenstein*, etc., il est aussi, par contre, infiniment moins sincère qu'eux. Car ils conviennent du moins qu'ils content des horreurs au plus haut point étonnantes et uniques en leur genre, tandis qu'il donne, lui, sa chronique des criminels et des fous tirée d'une lecture, pour l'histoire naturelle normale de la société française, histoire tirée de l'observation de la vie quotidienne.

Par le choix de son sujet dans le domaine de ce qu'il y a de plus extraordinaire et de plus exceptionnel, par le symbolisme et l'anthropomorphisme enfantins ou fous de

la contemplation du monde irréelle au plus haut degré, le « réaliste » Zola s'offre donc comme continuateur immédiat rectiligne des romantiques; ses œuvres se distinguent de celles de ses ancêtres littéraires seulement par deux particularités que M. Brunetière a bien aperçues : par « le pessimisme et la recherche de la grossièreté [1] ». Ces particularités de M. Zola nous fournissent enfin aussi un signe caractéristique du soi-disant réalisme ou naturalisme, que nous aurions en vain essayé de découvrir par l'enquête psychologique, esthétique et historico-littéraire : le naturalisme, qui n'a rien à démêler avec la nature et la réalité, est, tout compte fait, le culte prémédité du pessimisme et de l'ordure.

Le pessimisme comme philosophie est un dernier reste de la superstition des temps primitifs, qui envisageait l'homme comme le centre et le but de l'univers. Il est une des formes philosophiques de l'égotisme. Toutes les objections des philosophes pessimistes contre la nature et la vie n'ont un sens, que si leur prémisse est le droit à la souveraineté de l'homme dans le cosmos. Quand le philosophe dit : la nature est déraisonnable, la nature est immorale, la nature est cruelle, que signifie cela, sinon : je ne comprends pas la nature, et elle n'est cependant là qu'afin que je la comprenne; la nature ne considère pas mon utilité seule, et elle n'a cependant pas d'autre tâche que de m'être utile; la nature ne m'accorde qu'une courte existence souvent traversée de douleurs, et c'est cependant son devoir de prendre souci de l'éternité de ma vie et de

1. Brunetière, *op. cit.*, p. III.

mes joies continuelles? Quand Oscar Wilde s'indigne de ce que la nature ne fasse aucune différence entre lui et le bœuf qui paît, nous sourions à cet enfantillage. Mais les Schopenhauer, les Édouard de Hartmann, les Mainlænder, les Bahnsen ont-ils donc fait autre chose que d'enfler en livres épais, avec un sérieux terrible, la naïve présomption de Wilde? Le pessimisme philosophique a pour postulat la conception géocentrique du monde. Il naît et meurt avec la doctrine de Ptolémée. Dès que nous nous plaçons au point de vue de Copernic, nous perdons le droit, mais aussi le désir, d'appliquer à la nature la mesure de notre logique, de notre morale et de notre propre avantage, et la nommer déraisonnable, immorale ou cruelle, cela n'a plus de signification.

Mais la vérité est aussi que le pessimisme n'est pas une philosophie, qu'il est un tempérament. « Les sensations du système ou sensations organiques qui naissent des états simultanés de différents organes, digestif, respiratoire, etc., dit James Sully, semblent, comme le professeur Perrier l'a récemment signalé, être la base de notre vie émotionnelle. Quand la condition de ces organes est saine et que leurs fonctions sont vigoureuses, leur résultat psychique est une masse indistincte de plaisir. Quand la condition de ces organes n'est pas saine et que leurs fonctions sont faibles ou entravées, le résultat psychique est une masse analogue semblable de sentiment désagréable [1] ». Le pessimisme est toujours la forme sous

1. James Sully, *Le Pessimisme : histoire et critique*. Traduit de l'anglais par MM. Alexis Bertrand et Paul Gérard, 2e édition. Paris, 1893, p. 389. Voir aussi les pages 231, 233-234, 387, etc., de ce livre

laquelle le malade devient conscient de certains états maladifs, en toute première ligne de son épuisement nerveux. Le *tædium vitæ* ou le dégoût de la vie est un signe précurseur de la folie et accompagne constamment la névrasthénie et l'hystérie. Il est évident qu'une époque qui souffre de fatigue organique générale doit être nécessairement une époque pessimiste. Nous connaissons aussi l'habitude constante qu'a la conscience d'imaginer après coup des motifs en apparence plausibles, empruntés aux matériaux de ses représentations et conformes aux règles de sa logique formale, pour justifier les états émotionnels dont elle acquiert connaissance. Ainsi se construit pour la disposition d'esprit pessimiste, qui est une conséquence de la fatigue organique et qui est la chose préexistante, la philosophie pessimiste comme création postérieure de la conscience qui interprète. En Allemagne, conformément à la tendance spéculative et à la haute culture intellectuelle du peuple allemand, cet état a trouvé son expression dans des systèmes philosophiques. Il a revêtu en France, vu le caractère esthétique prédominant de l'esprit populaire français, la forme artistique. M. Émile Zola et son naturalisme sont l'équivalent français de notre Schopenhauer et de son pessimisme philosophique. Cela répond à tout ce que nous savons des lois de la pensée, que le naturalisme ne voie dans le monde que brutalité, infamie, laideur et corruption. L'association d'idées est, on le sait, fortement influencée par l'émotion. Un Zola, rempli *a priori* de sensations organiques désagréables, aperçoit

excellent et vraiment définitif qui, chose étonnante, paraît être resté ignoré en Allemagne.

dans le monde seulement les phénomènes qui concordent avec sa disposition fondamentale organique, et ne remarque pas ou ne prend pas en considération ceux qui la contredisent ou en diffèrent. Et des aperceptions associées que chaque perception éveille en lui, la conscience ne retient également que les désagréables qui s'accordent avec la disposition fondamentale grincheuse, et supprime les autres. Les romans de M. Zola ne prouvent pas que les choses de ce monde soient mal arrangées, mais bien que le système nerveux de M. Zola est malade.

Sa prédilection aussi pour les choses malpropres est un phénomène morbide bien connu. « Ils (les imbéciles), dit Sollier, aiment à dire des obscénités... C'est une tendance particulière de l'esprit, qui s'observe surtout chez les dégénérés; elle leur est naturelle comme le bon ton l'est aux esprits normaux [1] ».

Gilles de la Tourette a formé le mot « coprolalie » (parole ordurière) pour l'explosion obsessionnelle de blasphèmes et d'expressions sales, qui caractérise une maladie décrite de façon complète par Catrou et nommée par lui « maladie des tics convulsifs [2] ». M. Zola est atteint de coprolalie à un très haut degré. C'est pour lui un besoin d'employer des expressions sales, et sa conscience est continuellement poursuivie de représentations qui se rapportent aux matières fécales, aux fonctions abdominales et à tout ce qui s'y rattache. Andréas Verga a décrit, il y a des années, une forme d'onomatomanie ou de folie du

1. Dr Paul Sollier, *Psychologie de l'Idiot et de l'Imbécile*. Paris, 1891, p. 95.
2. Catrou, *Étude sur la maladie des tics convulsifs* (Jumping, Latah, Myriachit). Paris, 1890.

mot, qu'il nomme *mania blasphematoria* ou folie de jurons. Elle se manifeste en ce que le malade éprouve le désir irrésistible de prononcer des malédictions ou des blasphèmes. Le diagnostic de Verga s'applique complètement à M. Zola. La chose ne peut s'interpréter que comme manie blasphématoire, si, dans *La Terre*, il a donné le sobriquet de Jésus-Christ à un gaillard flatulent, cela sans aucune nécessité artistique, sans viser à un effet esthétique soit de gaieté, soit de couleur locale. Enfin, il a une prédilection frappante pour l'argot, pour la langue professionnelle des voleurs, des souteneurs, etc., qu'il n'emploie pas seulement quand il fait parler des personnages de cette espèce, mais dont il se sert lui-même quand il prend, lui auteur, la parole pour des descriptions ou des réflexions. Ce penchant pour l'argot est expressément signalé par Lombroso comme un indice de dégénérescence du criminel-né [1].

La confusion de son penser, qui se manifeste dans ses écrits théoriques, dans son invention du mot « naturalisme », dans ses idées du « roman expérimental », son penchant instinctif à représenter des déments, des criminels, des prostituées et des demi-fous [2], son anthropomor-

1. Lombroso, *L'Homme criminel*, p. 450 à 480.

2. Ses descriptions de criminels impulsifs ne sont pas, en réalité, exactes. Les profanes ont fort admiré sa description de l'assassin Lantier dans *La Bête humaine*. Cependant, le juge le plus compétent en pareille matière, Lombroso, dit de cette physionomie, qui a été inspirée à M. Zola, d'après sa propre déclaration, par *L'Homme criminel* : « M. Zola, d'après ma conviction, n'a jamais observé de criminels dans la vie réelle... Ses figures de criminels me font l'impression de la pâleur et de l'incorrection de certaines photographies qui reproduisent des portraits non d'après nature, mais d'après des tableaux ». *Le più recenti scoperte ed applicazioni della psichiatria ed antropologia criminale. Con 3 tavole e 52 figure nel testo.* Turin, 1893, p. 356.

phisme et son symbolisme, son pessimisme, sa coprolalie et sa prédilection pour l'argot, caractérisent suffisamment M. Zola comme dégénéré supérieur. Mais il montre en outre quelques stigmates particulièrement caractéristiques qui assurent complètement le diagnostic.

Qu'il soit un psychopathe sexuel, cela se trahit à chaque page de ses romans [1]. Il se plonge continuellement avec volupté dans des représentations du domaine de la plus basse sexualité et les entrelace, sans pouvoir en rien motiver artistiquement cette introduction forcée, à tous les événements de ses romans. Sa conscience est peuplée d'images de luxure contre nature, de bestialité, de passivisme et d'autres aberrations, et il ne se contente pas de s'arrêter avec concupiscence aux actes en question des hommes, mais il produit même des animaux qui s'accouplent. (Voir *La Terre*, P. 9-10). La vue de linge de femme lui procure une excitation particulière, et il ne peut jamais en parler sans trahir, par le coloris émotionnel de ses descriptions, que les représentations de cet ordre sont chez lui voluptueusement accentuées. Que l'on juge des passages comme ceux-ci, qui peuvent être facilement multipliés :

1. D'autres témoignages encore que ses romans semblent indiquer chez M. Zola des anomalies dans ce domaine. Je n'ai pas le droit de dire sur les défectuosités personnelles d'un vivant quelque chose qui ne puisse se trouver dans les sources imprimées accessibles à tous ; je me contenterai donc de citer ce passage du *Journal des Goncourt* (t. V, p. 174, 25 janvier 1875) : « Zola est tout heureux, tout épanoui de l'excellente cuisine, et comme je lui dis : — Zola, seriez-vous, par hasard, gourmand? — Oui, me répondit-il, c'est mon seul vice, et chez moi, quand il n'y a pas quelque chose de bon à dîner, je suis malheureux, tout à fait malheureux... Il n'y a que cela... Les autres choses, ça n'existe pas pour moi... Ah! vous ne savez pas quelle est ma vie! ». Lorsque M. Zola, au témoignage de M. de Goncourt, parlait ainsi, il était juste âgé de trente-cinq ans!

« Les dentelles et la lingerie, dépliées, froissées, jetées au hasard, faisaient songer à un peuple de femmes qui se serait déshabillé là, dans le désordre d'un coup de désir ». « Le rayon avait sorti tous ses articles blancs, et c'était là, comme partout, une débauche de blanc, de quoi vêtir de blanc une troupe d'Amours frileux ». « Une armée de mannequins sans tête et sans jambes, n'alignant que des torses, des gorges de poupée aplaties sous la soie, d'une lubricité troublante d'infirme (!!); et, près de là, sur d'autres bâtons, les tournures de crin et de brillanté prolongeaient ces manches à balai en croupes énormes et tendues, dont le profil prenait une inconvenance caricaturale... Là, les camisoles, les petits corsages, les robes du matin, les peignoirs, de la toile, du nansouck, des dentelles, de longs vêtements blancs, libres et minces, où l'on sentait l'étirement des matinées paresseuses, au lendemain des soirs de tendresse... C'était, aux trousseaux, le déballage indiscret, la femme retournée et vue par le bas, depuis la petite bourgeoise aux toiles unies, jusqu'à la dame riche blottie dans les dentelles, une alcôve publiquement ouverte, dont le luxe caché, les plissés, les broderies, les valenciennes, devenaient comme une dépravation sensuelle [1] ». Cet effet du linge féminin sur les dégénérés atteints de psychopathie sexuelle est bien connu en psychiatrie et a été souvent décrit par Krafft-Ebing, Lombroso et d'autres [2].

1. Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*. Paris, 1891, p. 141, 487, 493,494.

2. Dr R. von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, etc., 3e édition. Stuttgart, 1888. Observation XXIII, cas de Zippe, p. 55; obs. XXIV, cas de Passow, p. 56; note de la p. 57, cas de Lombroso. Dans

A la psychopathie sexuelle de M. Zola s'attache aussi le rôle que les sensations olfactives jouent chez lui. La prédominance du sens de l'odorat et le rapport de celui-ci avec la vie sexuelle frappe chez beaucoup de dégénérés. Les odeurs acquièrent aussi dans leurs œuvres une importance supérieure. Tolstoï (dans *La Guerre et la Paix*) nous montre le prince Pierre se décidant tout à coup à épouser la princesse Hélène, lorsqu'il sent son odeur au bal [1]. Dans le récit intitulé : *Les Cosaques*, il ne parle jamais de l'oncle Ierochka sans mentionner l'odeur qu'il dégage [2]. Nous avons vu dans les chapitres précédents avec quelle satisfaction les diaboliques et les décadents, Baudelaire, M. Huysmans, etc., s'arrêtent aux odeurs, et surtout aux mauvaises odeurs. M. Barrès fait dire à sa petite princesse, dans *L'Ennemi des lois* : « A l'écurie, où je vais tous les matins, oh! cette petite odeur d'écurie

chacune de ces trois observations, les malades cherchaient à se procurer la vue et le contact de linge de femme, pour s'exciter sexuellement.

César Lombroso, *Le piu recenti scoperte*, etc., p. 227 : « Il avait toujours des sensations voluptueuses, en voyant abattre des animaux ou en apercevant aux devantures des magasins des vêtements de dessous et du linge de femme ». Le cas dont parle ici Lombroso est celui d'un dégénéré de quinze ans qu'a observé le Dr Mac-Donald, de l'Université de Clark.

1. Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, édition citée, 1re partie, p. 373 : « Il sentait la chaleur de son corps, respirait l'odeur du parfum... Et en ce moment Pierre comprit que non seulement Hélène *pouvait* devenir sa femme, mais qu'elle *devait* le devenir, que ce n'était pas possible autrement ». On raconte que le roi de France Henri III épousa Marie de Clèves parce que, à la noce du roi de Navarre et de sa sœur Marguerite de Valois, voulant s'essuyer le visage avec la chemise trempée de sueur de la jeune princesse, il fut tellement enivré par l'odeur qui s'en dégageait, qu'il n'eut plus de repos jusqu'à ce qu'il eut possédé celle qui l'avait portée. Voir Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, p. 17.

2. Léon Tolstoï, *Œuvres complètes*, t. II, édition citée, p. 385 : « En même temps que lui avait pénétré dans la chambre une odeur forte, mais non désagréable, etc. »

chaude et agréable, et elle aspirait avec une jolie (!) expression sensuelle... [1] ». M. de Goncourt décrit, dans *La Faustin*, comment la comédienne fait sentir son sein par son lord Annandale : « Sentez; que sentez-vous? dit-elle à lord Annandale. — Mais l'œillet, reprit-il, en le savourant (le sein) avec ses lèvres. — Encore? — Votre peau! [2] ». A. Binet constate que « ce sont les odeurs du corps humain qui sont les causes responsables d'un certain nombre d'unions contractées par des hommes intelligents avec des femmes inférieures appartenant à leur domesticité. Pour certains hommes, ce qu'il y a d'essentiel dans la femme, ce n'est pas la beauté, l'esprit, l'élévation du caractère, c'est l'odeur; la poursuite de l'odeur aimée les détermine à rechercher une femme laide, vieille, vicieuse, dégradée. Porté à ce point, le goût de l'odeur devient une maladie de l'amour [3] ». Une maladie, ajouterai-je, dont souffrent seulement des dégénérés. Les exemples que cite Binet dans le cours de son travail et que l'on peut aller chercher là, vu que je n'ai pas de raison pour les reproduire ici, prouvent cela surabondamment, et Krafft-Ebing, tout en insistant sur « les rapports voisins entre le sens génésique et le sens olfactif », constate pourtant expressément : « En tout cas, les perceptions de l'odorat jouent dans les limites physiologiques (c'est-à-dire dans les limites de la vie saine) un rôle très subordonné [4] ». Même abstraction faite

1. Maurice Barrès, *L'Ennemi des lois*, p. 47.
2. Edmond de Goncourt, *La Faustin*. Paris, 1882, p. 267.
3. Alfred Binet, *Le Fetichisme dans l'amour*, etc., p. 26. Ce passage fera songer le lecteur allemand au « reniflleur d'âmes », G. Jæger; je n'ai donc pas besoin de le mentionner ici.
4. Dr R. von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, p. 15, note, et p. 17.

de sa signification génésique, le développement du sens de l'odorat chez les dégénérés, non seulement d'espèce supérieure, mais de l'espèce la plus basse, a frappé beaucoup d'observateurs. C'est ainsi que Séguin parle d' « idiots qui distinguaient au flair seul l'essence des bois et des pierres, sans le concours de la vue, et qui cependant n'étaient pas affectés par les odeurs et les saveurs stercoreuses, et dont le sens du tact était obtus et inégal [1] ».

Le cas de M. Zola fait partie de cette série. Il montre à la fois une prédominance maladive de sensations de l'odorat dans sa conscience et une perversion du sens olfactif qui lui font paraître particulièrement agréables et sensuellement excitantes les plus mauvaises odeurs, notamment celles des excrétions humaines. M. l'inspecteur d'Académie Léopold Bernard s'est donné la peine, dans un travail très étudié qui, chose étonnante, est resté presque inconnu [2], de rassembler tous les passages des romans de M. Zola où il est question d'odeurs, et de montrer que les hommes et les choses ne se présentent pas à lui, ainsi qu'aux individus normaux, d'abord comme phénomènes optiques et acoustiques, mais comme aperceptions olfactives. Il caractérise tous ses personnages par leur odeur. Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, Albine apparaît « comme un grand bouquet d'une odeur forte ». Serge était au séminaire « un lys dont la bonne odeur charmait ses maîtres ». Désirée « sentait la santé ». Nana « dégage une odeur de vie, une toute-puissance de femme ». Dans *Pot-Bouille*, Bachelard

1. E. Séguin, *Traitement moral, hygiène et éducation des idiots*. Paris, 1846.
2. L. Bernard, *Les odeurs dans les romans de Zola*. Montpellier, 1889.

exhale « une odeur de débauche canaille », Mme Campardon a « une bonne odeur fraîche de fruit d'automne ». Dans *Le Ventre de Paris*, Françoise « sent la terre, le foin, le grand air, le grand ciel ». Dans le même roman se trouve la « symphonie des fromages », aussi célèbre chez les enthousiastes de M. Zola que la description détaillée, frémissante de concupiscence, des puanteurs diverses du linge sale dans *L'Assommoir*.

Pour les « compréhensifs » que vous savez, cette insistance sur l'odeur dégagée par les hommes et les choses est naturellement une qualité et une perfection de plus. Un poète qui flaire si bien et reçoit par le nez de si riches impressions du monde, est « un instrument d'observation plus vibrant », et son art de présenter les choses est plus varié que celui des poètes qui rendent les impressions de moins de sens. Pourquoi le sens de l'odorat serait-il négligé en poésie? N'a-t-il pas la même raison d'être que tous les autres sens? Et là-dessus on bâtit vite une théorie esthétique qui, nous l'avons vu, engage le des Esseintes de M. Huysmans à composer une symphonie de parfums, et qui amène les symbolistes à faire accompagner sur la scène leurs poèmes par des odeurs soi-disant assorties au contenu des vers. Les radoteurs « compréhensifs » ne soupçonnent pas, une fois de plus, qu'ils s'escriment simplement contre la marche de l'évolution organique dans la série animale. Il ne dépend pas du bon plaisir d'un être de se construire sa représentation du monde extérieur à l'aide d'un groupe d'aperceptions de tel ou tel sens. Cet être est sous ce rapport complètement soumis à la conformation de son système nerveux. Les sens qui prédominent

sont ceux que l'être utilise pour acquérir sa connaissance. Les sens moins ou nullement développés aident peu ou n'aident point du tout le cerveau à reconnaître et à comprendre le monde. Pour le vautour et le condor, le monde est un tableau; pour la chauve-souris et pour la taupe, un morceau de musique et une sensation tactile; pour le chien, une collection d'odeurs. En ce qui concerne particulièrement l'odorat, il a son siège central dans le lobe olfactif du cerveau, qui diminue à mesure que le lobe frontal se développe. Plus on descend dans la série des vertébrés, plus grand est relativement le lobe olfactif, plus petit le lobe frontal. Chez l'homme, le lobe olfactif est tout à fait subordonné, et le lobe frontal, siège probable des plus hautes fonctions intellectuelles, entre autres du langage, prédomine de beaucoup. La conséquence de ces conditions anatomiques, qui échappent à notre influence, est que l'odorat n'a pour ainsi dire plus aucune part à notre connaissance. L'homme obtient ses impressions du monde extérieur non plus par le nez, mais principalement par l'œil et par l'oreille. Les aperceptions olfactives ne fournissent qu'un apport imperceptible aux concepts qui sont formés des éléments d'aperceptions. Les odeurs ne peuvent donc que dans une mesure des plus limitées éveiller des concepts abstraits, c'est-à-dire une activité intellectuelle supérieure et compliquée, et exciter les émotions accompagnatrices de celle-ci; une « symphonie de parfums » dans le sens de des Esseintes ne peut, par suite, donner non plus l'impression du beau moral, celui-ci étant une représentation élaborée par les centres d'idéation. Pour inspirer à l'homme, par les seules odeurs, des concepts abstraits,

des idées et des jugements logiquement enchaînés, pour lui faire concevoir le phénomène du monde, les changements de celui-ci et les causes du mouvement, comme une succession de parfums, on devrait supprimer son lobe frontal et lui substituer le lobe olfactif d'un chien, chose qui, on en conviendra, est au-dessus de la capacité des imbéciles « compréhensifs », avec quelque fanatisme qu'ils prêchent leur sotte esthétique. Les flaireurs parmi les dégénérés représentent un atavisme remontant non pas même jusqu'aux premiers temps de l'homme, mais infiniment plus loin encore, jusqu'aux temps antérieurs à l'homme. Leur atavisme rétrograde jusqu'aux animaux chez lesquels, comme aujourd'hui encore chez le porte-musc, l'activité sexuelle était directement excitée par des matières odorantes, ou qui, comme actuellement le chien, obtenaient leur connaissance du monde par le fonctionnement de leur nez.

Le succès extraordinaire remporté par M. Zola auprès de ses contemporains ne s'explique pas par ses hautes qualités d'écrivain, notamment par la force extraordinaire et la puissance de ses descriptions romantiques et par l'intensité et la vérité de son émotion pessimiste, qui rend irrésistiblement impressionnante sa représentation de la souffrance et de la tristesse, mais par ses pires défauts, par sa trivialité et sa lasciveté. On peut prouver cela par la plus sûre des méthodes : celle des chiffres. Que l'on consulte, sur le tirage de ses différents romans, les indications imprimées, par exemple, en tête de la dernière édition de *L'Assommoir* (portant le millésime 1893). On y voit que *Nana* a été tirée à 160 000 exemplaires; *La*

Débâcle, à 143 000; *L'Assommoir*, à 127 000; *La Terre*, à 100 000; *Germinal*, à 88 000; *La Bête humaine* et *Le Rêve*, chacun à 83 000; *Pot-Bouille*, à 82 000; au contraire, *L'Œuvre* a été tirée à 55 000; *La Joie de vivre*, à 44 000; *La Curée*, à 36 000; *La Conquête de Plassans*, à 25 000; les *Contes à Ninon*, pas même à 2 000 exemplaires, etc. Ainsi, les romans qui ont eu le plus fort débit sont ceux dans lesquels apparaissent le plus violemment la luxure et la grossièreté bestiale, et la vente baisse avec une exactitude mathématique à mesure que la couche d'ordure répandue par M. Zola sur son œuvre à l'aide de la truelle du maçon, devient plus mince et moins fétide. Trois romans semblent faire exception à cette règle : *La Débâcle*, *Germinal* et *Le Rêve*. Leur rang élevé au point de vue du chiffre des éditions s'explique par ce que le premier traite la guerre de 1870, le second le socialisme, le troisième le mysticisme. Ces trois œuvres s'adressaient à un état d'âme de l'époque. Elles nageaient avec un courant à la mode. Mais toutes les autres ont dû leur succès aux plus bas instincts de la foule, à sa passion bestiale pour la vue du crime et de la volupté.

M. Zola devait nécessairement faire école, d'abord à cause de ses succès de librairie, qui poussèrent dans son sillage toute la racaille des intrigants et des plagiaires littéraires, puis à cause de la facilité avec laquelle peuvent être imitées ses plus frappantes particularités. Son esthétique est accessible à tout gâcheur de temps qui déshonore, par ses gestes scripturaux, la vocation littéraire. Une énumération machinale et vide d'idées, sous prétexte de description, d'aspects complètement indifférents, n'exige

aucun effort. Chaque concierge de lupanar est capable de conter une plate débauche avec les plus grossières expressions. La seule chose qui pourrait offrir quelque difficulté serait l'invention d'une fable, la construction d'une charpente d'action. Mais M. Zola, dont la force n'est pas le don de conter, se vante de cette imperfection comme d'un mérite particulier et proclame comme une règle d'art que le poète ne doit rien avoir à conter. Cette règle convient excellemment aux stercoraires qui rampent derrière lui. Leur impuissance devient leur plus brillante qualité. Ils ne savent rien, ils ne peuvent rien, et ils sont pour cela particulièrement aptes à « la moderne », comme on dit en Allemagne. Leurs soi-disant « romans » n'offrent ni êtres humains, ni caractères, ni destinées, ni situations, ni événements, mais c'est précisément là ce qui fait leur valeur, ô pauvre philistin qui ne le vois pas!

La justice exige d'ailleurs que, parmi les imitateurs de M. Zola, on distingue deux groupes. L'un cultive principalement son pessimisme et accepte par-dessus le marché sans enthousiasme, souvent même avec un embarras visible et une répugnance secrète, ses obscénités. Il se compose d'hystériques et de dégénérés qui sont de bonne foi, qui, par suite de leur constitution organique, sentent effectivement d'une façon pessimiste et ont trouvé chez M. Zola la formule artistique qui répond à leurs sentiments les plus vrais. Je range dans ce groupe quelques auteurs dramatiques du « Théâtre-Libre » de Paris, dirigé par M. Antoine, et les « véristes » italiens. Le théâtre naturaliste est la chose la moins vraie qu'on ait vue jusqu'ici,

quelque chose de moins vrai même que l'opérette et la féerie. Il cultive en effet les « mots cruels », c'est-à-dire les phrases dans lesquelles les personnages étalent ouvertement toutes les idées et tous les sentiments pitoyables, infâmes et lâches qui surgissent dans leur conscience, et néglige systématiquement ce fait le plus primitif et le plus palpable, que la caractéristique de l'homme de beaucoup la plus répandue et la plus tenace est l'hypocrisie et la dissimulation, que les formes des mœurs survivent infiniment à la moralité, et que l'homme simule d'autant plus l'honnêteté et cache sous des apparences d'autant plus cafardes sa bassesse, que ses instincts sont plus fourbes et plus abjects. Les véristes, parmi lesquels se trouvent maintes fortes natures d'écrivains, sont un des phénomènes les plus surprenants et les plus affligeants dans la littérature contemporaine. On conçoit le pessimisme dans la France durement éprouvée; on le conçoit aussi dans l'étroitesse insupportable de la vie sociale du Nord crépusculaire, au ciel gris nuageux et que ravage l'alcool. On comprend également l'érotisme chez la population parisienne surexcitée et épuisée, et dans le Nord scandinave, comme une révolte, dépassant d'ailleurs de beaucoup le but, contre la discipline zélatrice et la contrainte morose d'une bigoterie sans joie et mortifiant la chair. Mais comment, sous le radieux soleil et le ciel éternellement bleu de l'Italie, au milieu d'un peuple beau, joyeux, qui chante même en parlant, le pessimisme systématique put-il naître (des malades comme Léopardi peuvent naturellement apparaître exceptionnellement partout), et comment les Italiens en arrivèrent-ils à des lubricités d'aliénés,

alors que, en leur pays, subsiste encore vivant dans les temples et dans les champs un souvenir de la sensualité naïvement robuste du monde païen avec ses symboles de fécondité, et que la sexualité naturelle et saine a toujours conservé là, à travers les siècles, le droit de s'exprimer innocemment en art et en littérature? Si le vérisme est autre chose qu'un exemple de propagation d'épidémies intellectuelles par imitation, à la critique scientifique italienne incombe la tâche d'expliquer ce paradoxe de l'histoire des mœurs.

L'autre groupe des imitateurs de M. Zola ne se compose pas de dégénérés supérieurs, de malades qui se donnent sincèrement pour ce qu'ils sont et expriment, souvent avec talent, ce qu'ils sentent, mais de gens à la hauteur morale et intellectuelle des souteneurs, qui, au lieu du métier de ces oiseaux de nuit, ont choisi le métier moins dangereux et jusqu'ici plus estimé d'auteurs de romans et de drames, lorsque la théorie du naturalisme le leur eut rendu accessible. Cette engeance n'a pris de M. Zola que la gravelure, et, conformément à son degré de culture, l'a ramenée jusqu'à l'obscénité sans circonlocutions. A ce groupe appartiennent les pornographes parisiens de profession, dont les feuilles quotidiennes et hebdomadaires, les histoires, les tableaux et les représentations théâtrales à la façon de M. de Chirac, donnent constamment du travail aux tribunaux correctionnels; les auteurs norvégiens de romans à pierreuses, et, malheureusement aussi, une partie de nos réalistes « jeunes-allemands ». Ce groupe est en dehors de la littérature. Il forme une partie de ce rebut des grandes villes qui, par

horreur du travail et appât du lucre, cultive professionnellement l'immoralité et a choisi ce métier en pleine responsabilité, uniquement par horreur du travail et par appât du lucre. Ce n'est pas la psychiatrie, mais la justice criminelle, qui est compétente pour l'apprécier.

II

LES PASTICHEURS « JEUNES-ALLEMANDS »

Ce chapitre sort, en réalité, du cadre de ce livre. Il ne faut pas oublier que je n'ai voulu écrire ni une histoire de la littérature ni exercer la critique esthétique courante, mais démontrer l'état d'esprit malsain des initiateurs des tendances littéraires à la mode. Il n'entre dans mon plan que de m'occuper de ces dégénérés ou aliénés qui créent leurs œuvres d'après leur propre vie psychique morbide et trouvent eux-mêmes la formule artistique pour leurs particularités, c'est-à-dire des chefs qui suivent leur route comme ils veulent ou comme ils doivent. Quant aux simples imitateurs, je les ai négligés par principe dans tout le cours de mon enquête, d'abord parce que les dégénérés authentiques ne forment parmi eux qu'une faible minorité, tandis que la grande majorité est une clique de faiseurs et de parasites parfaitement responsables, et ensuite parce que même les quelques malades qui se trouvent dans leurs rangs n'appartiennent pas à la classe des dégénérés

« supérieurs », mais sont de pauvres débiles qui, pris séparément, ne possèdent aucune importance et ne méritent tout au plus une mention fugitive qu'autant qu'ils témoignent de l'influence de leurs maîtres sur des déséquilibrés.

Si donc, malgré cela, je consacre un chapitre spécial aux soi-disant « réalistes » « jeunes-allemands », tandis que je me suis borné à quelques mots sur les disciples italiens et scandinaves de M. Émile Zola, ce n'est nullement, certes, que ceux-là aient plus de valeur que ceux-ci. Au contraire, quelques « véristes » italiens, le Danois J.-P. Jakobsen, le Norvégien Arne Garborg, le Suédois Auguste Strindberg, si dépourvus qu'ils soient d'originalité réelle, possèdent néanmoins dans leur seul petit doigt plus de vigueur et de talent que toute la « Jeune-Allemagne » prise ensemble. Aussi ne m'arrété-je à celle-ci que parce que l'histoire de la propagation d'une contagion intellectuelle dans son propre pays a incontestablement de l'importance pour le lecteur allemand, et aussi parce que la façon dont ce groupe a paru et s'est imposé fait voir certains traits dans lesquels on retrouve la névrose de l'époque, et enfin parce que quelques-uns de ses membres sont de bons exemples d'hystérie intensive : ils ont, à côté d'une incapacité complète et d'une faiblesse d'esprit générale, cet égotisme méchant et anti-social, cette obtusion morale, ce besoin irrésistible d'attirer sur soi l'attention, n'importe par quels moyens, cette vanité et cet amour de soi-même bouffons, qui caractérisent la maladie.

Je ne le dissimulerai pas : au moment où je me tourne vers le mouvement « jeune-allemand », j'ai peine à

garder l'impassibilité avec laquelle j'ai observé jusqu'ici, d'après une méthode scientifique, les phénomènes donnés. J'éprouve, comme écrivain allemand, une honte profonde et douloureuse à l'aspect de ce qui s'est proclamé si longtemps et si brutalement, à grands coups de trompettes, en affichant le dédain systématique de tout ce qui ne portait pas son cachet, l'unique et exclusive littérature allemande du temps présent — et même de l'avenir! — jusqu'à ce qu'une grande partie du public allemand et même déjà l'étranger railleur tinssent effectivement la chose pour telle [1].

Depuis la période des génies de Weimar, la littérature allemande ne cessait de jouer le rôle de guide dans l'humanité civilisée. Nous étions les inventeurs, les peuples étrangers étaient les imitateurs. Nous approvisionnions le monde de formes poétiques et d'idées. Le romantisme naquit chez nous et ne devint que bon nombre d'années plus tard en France, d'où il passa ensuite en Angleterre, une mode littéraire et artistique. Gœrres, Zacharias

1. *Le Temps*, n° du 13 février 1892 : « La littérature courante... est présentement en Germanie d'une indigence inouïe. D'un bout de l'année à l'autre, il devient impossible d'y relever un roman, un drame, une page de critique dignes d'être signalés. La *Deutsche Rundschau* elle-même en convenait récemment avec désespoir. Ce ne sont pas seulement l'esprit et le style qui font défaut : tout est pauvre, vide et plat; on se croirait en France, au temps de Bouilly... L'intention même de s'élever au-dessus d'un certain niveau d'écriture vulgaire semble leur manquer. On finit par savoir gré à un auteur allemand contemporain, quand on aperçoit chez lui... le plus simple effort pour ne plus écrire comme un balayeur ». Que ce soit là le jugement d'un ennemi moqueur, c'est ce que remarquera chaque Allemand qui suit l'ensemble de la production littéraire de ses contemporains. Ce jugement, toutefois, s'explique et se justifie parce que, au jour actuel, les « réalistes » seuls font assez de tapage pour être entendus en certains lieux de l'étranger, et que là on est enchanté de pouvoir les considérer comme les représentants de toute la littérature allemande du temps présent.

Werner, Novalis, Oscar de Redwitz, créèrent chez nous le mysticisme et le néo-catholicisme lyriques auxquels la France vient seulement d'arriver. Nos poètes précurseurs de la révolution de 1848, Karl Beck, Georges Herwegh, Freiligrath, Louis Seeger, Frédéric de Sallet, R. E. Prutz, etc., chantaient déjà la misère, les révoltes et les espérances des déshérités, avant que fussent nés les Walt Whitman, les William Morris, les Jules Jouy, que l'on voudrait regarder aujourd'hui en Amérique, en Angleterre et en France, comme les découvreurs du quatrième État pour la poésie lyrique. Le pessimisme s'incarna à peu près en même temps en Italie, dans Léopardi, et, chez nous, dans Nicolas Lenau, plus d'une génération avant que le naturalisme français édifiât son art sur lui. Gœthe créa la poésie symbolique dans la seconde partie de *Faust* un demi-siècle avant qu'Ibsen et les symbolistes français parodiassent cette tendance. Chaque courant sain et chaque courant pathologique dans la poésie et dans l'art contemporains peuvent être ramenés à une source allemande, chaque progrès et chaque décadence sur ce terrain ont leur point de départ en Allemagne, et la théorie philosophique de chaque nouvelle manière de penser aussi bien que de chaque nouvelle erreur qui, depuis un siècle, se sont emparées de l'humanité civilisée, ce sont des Allemands qui l'ont fournie : Fichte, la théorie du romantisme; Feuerbach (presque en même temps qu'Auguste Comte, alors moins remarqué que lui!), celle de la conception mécanique du monde; Schopenhauer, celle du pessimisme; les hégéliens Max Stirner et Karl Marx, celle de l'égotisme et du collectivisme les plus exclusifs, etc.

Et maintenant nous subissons l'humiliation de voir un ramassis de plagiaires méprisables colporter comme le produit « le plus moderne » qu'offre l'Allemagne, comme la fine fleur de la littérature allemande d'aujourd'hui et de demain, la plus lourde et la plus grossière contrefaçon de pauvretés françaises que tous les bons esprits en France même ont déjà abandonnées et répudient, et nous devons nous laisser dire par les critiques étrangers : « On voit exposées aux vitrines allemandes comme ce qu'il y a de plus nouveau, et naïvement acceptées par le public, de vieilles modes dédaignées en France par les beautés de village même ». Les réalistes nient, naturellement, qu'ils soient des rabâcheurs et suivent à longue distance péniblement les autres [1]. Mais celui qui en sait un peu plus sur l'art et sur la poésie qu'on n'en apprend dans une taverne de Berlin fréquentée par les réalistes ou dans une feuille de chou de cette compagnie, celui qui embrasse dans toute son étendue le mouvement contemporain des esprits, sans s'arrêter aux frontières de son propre pays, celui-là n'a aucun doute que le réalisme allemand peut avoir pour l'Allemagne même, comme phénomène local, une triste importance, mais qu'il n'existe même pas pour

1. Arno Holz et Johannès Schlaf, *La famille Selicke*, 3e édition. Berlin, 1892, p. 6 : « Rien ne peut en réalité nous faire plus sourire... que lorsqu'on nous étiquette, dans la détresse d'un cœur qui appelle des modèles, comme pasticheurs des grands étrangers. Qu'on se le dise donc... On le reconnaîtra un jour : jamais encore il n'y a eu dans notre littérature un mouvement moins influencé par le dehors, aussi fortement né du dedans, plus national, en un mot, que ce mouvement même au début des développements duquel nous assistons aujourd'hui et qui a eu pour point de départ visible notre *Papa Hamlet*. *La famille Selicke* est la pièce la plus allemande que possède notre littérature, etc. ». Ce passage peut servir au lecteur de modèle à la fois du style dans lequel écrivent ces garçons-là et du ton sur lequel ils parlent d'eux et de leurs sécrétions.

la littérature universelle, parce que toute trace d'originalité personnelle ou nationale lui fait défaut et qu'il n'a pas la moindre note nouvelle à ajouter au chœur dans lequel les voix de l'humanité expriment le sentiment et le penser de celle-ci.

Des pasticheurs aussi bas placés que les réalistes allemands n'ont aucun titre à ce que l'on consacre à chacun d'eux un examen détaillé. En le faisant, on se rendrait simplement ridicule aux yeux des gens capables de discernement et on se ferait, en outre, le complice de cabotins auxquels il importe peu qu'on les loue ou qu'on les blâme, pourvu qu'on les nomme. Et d'autres motifs encore m'invitent à la prudence dans le choix des exemples que je me propose de soumettre au lecteur. J'ai la ferme conviction que, dans peu d'années, tout ce mouvement sera oublié, jusqu'au nom lui-même. Les gaillards qui, aujourd'hui, prétendent être l'avenir de la littérature allemande, découvriront peu à peu que la besogne à laquelle ils se livrent est moins agréable et lucrative qu'ils se le sont imaginé [1]. Ceux d'entre eux qui possèdent encore un dernier reste de santé et de force, trouveront la voie de leur vocation naturelle et deviendront garçons de restaurants ou domestiques, gardiens de nuits ou col-

1. La plainte du manque d'argent est chez les « jeunes-allemands » une litanie perpétuelle. Écoutons le baron Detlev de Liliencron : « Tu n'avais aujourd'hui de nouveau rien à manger; — En revanche, chaque goujat s'est rassasié pleinement ». « La terreur de la damnation infernale, c'est — Un jardin de roses sous les baisers du printemps, — Quand je songe comme cela ronge cœur et âme, — De devoir être à toute heure mordu par le besoin d'argent ». Et Karl Bleibtreu : « L'airain règne, l'or règne, — Le génie continue sa route en mendiant ». « Dire sienne une tonne d'or, — Sublime but inattingible de l'homme! etc. »

porteurs, et je craindrais de leur nuire dans ces honnêtes métiers, si je clouais ici le souvenir de leur aberration antérieure, qui autrement serait oubliée de tous. Les plus faibles et les plus paresseux d'entre eux, qui ne pourront virilement se résoudre à gagner leur pain par une occupation avouable, disparaîtront probablement comme ivrognes, vagabonds, mendiants, peut-être même comme détenus criminels, et si, après des années, un lecteur sérieux venait à rencontrer leurs noms dans ce livre, il serait en droit de s'écrier : « Quelle est donc cette mauvaise plaisanterie? Qu'est-ce que l'auteur veut me faire accroire là? Mais ces gens-là n'ont jamais existé! ». Enfin, un pseudo-écrivain absolument incapable est individuellement dépourvu de toute importance et n'en acquiert que comme partie constitutive d'un nombre. Il ne peut donc pas être traité critiquement, mais seulement statistiquement. Pour tous ces motifs, je ne tirerai du tas que quelques figures et quelques œuvres, pour montrer, avec leur aide, ce qu'est en vérité le « réalisme » allemand.

Le fondateur de l'école réaliste est Karl Bleibtreu. Il accomplit sa fondation en publiant une brochure dont le trait le plus original était une couverture d'un rouge éclatant sillonnée d'éclairs noirs en zigzags, et qui portait ce titre en coup de grosse caisse : *Révolution dans la littérature*. Dans cet écrit-réclame, Bleibtreu rabaissait sans la plus légère tentative de preuve, mais avec beaucoup d'assurance, toute une série d'écrivains estimés et à succès, jurait ses grands dieux qu'ils étaient morts et enterrés, et annonçait l'aurore d'une nouvelle époque

littéraire qui comptait déjà un certain nombre de génies à la tête desquels lui-même se trouvait.

Comme écrivain, Bleibtreu, malgré un nombre déjà grand d'œuvres diverses, ne compte pas encore beaucoup; mais il serait injuste de méconnaître sa grande habileté en tant que faiseur. Sous ce rapport, *Révolution dans la littérature* est une production modèle. Avec une adresse accomplie, il mêlait aux écrivains qualifiés qu'il hachait en chair à pâté, quelques hommes à la mode insignifiants qu'il est un peu niais, sans doute, de combattre avec de grands gestes de gladiateur, mais que personne n'aurait défendus contre un dédain souriant; et la présence de ces intrus sans mandat dans le groupe qu'il entreprenait d'extirper de la littérature, pouvait donner à sa levée de boucliers, aux yeux des lecteurs superficiels, un semblant de raison. Non moins habilement choisis étaient les gens qu'il présentait aux lecteurs comme les nouveaux génies. A l'exception de deux ou trois honnêtes médiocrités pour lesquelles il y a toujours une petite place modeste dans la littérature d'un grand peuple, c'étaient de complètes nullités dont lui-même n'avait jamais à redouter une concurrence dangereuse. Le plus grand de ses génies est, par exemple, Max Kretzer, un homme qui écrit dans l'allemand d'un nègre du Cameroun de prétendus romans « berlinois » dont le plus connu, *Les Déchus*, est « berlinois » à tel point, qu'il délaye simplement l'histoire de la veuve Gras et de l'ouvrier Gaudry, qui s'est déroulée à Paris en 1877. Cet événement, célèbre à titre de première aventure de cocotte dans laquelle le vitriol ait joué un rôle, pouvait seulement se passer à Paris, seulement

dans les conditions de la vie parisienne. Il est spécifiquement parisien. Mais Kretzer enleva tranquillement la marque de Paris, qu'il remplaça par celle de Berlin, et il avait ainsi créé un roman « berlinois » vanté par Bleibtreu comme l'idéal d'une exposition « exacte » et « vraie ». Il revêtit ses « génies » nouvellement découverts, qui rappellent les recrues de Falstaff : Moisi, Ombre, Verrue, Faible et Taureau (*Le roi Henri IV*, 2e partie), d'un uniforme qu'il ne pouvait choisir plus voyant. Il les affubla, en effet, du costume des brigands de Schiller dans les forêts de la Bohême, il les donna pour une troupe de rebelles, pour des combattants de barricades, pour les chasseurs de Lutzow dans la lutte d'affranchissement contre la cagoterie, le règne des perruques et des queues et tous les éteignoirs, et il pouvait espérer que la jeunesse et les amis du progrès le prendraient pour quelque chose de sérieux, en le voyant marcher à la tête de ses pauvres diables d'infirmes et de béquillards ainsi déguisés.

Son plan, quoique excellemment combiné et conduit, ne réussit qu'en partie. A peine avait-il en une certaine mesure organisé et dressé sa petite troupe, que déjà celle-ci s'insurgea contre lui et le chassa. Elle ne choisit pas un autre capitaine, car chaque simple soldat voulait lui-même être chef, et seuls les plus faibles et les plus timides de la bande reconnaissaient, outre leur propre génie, un autre génie encore. Bleibtreu n'a pas digéré jusqu'aujourd'hui l'ingratitude des gens qui avaient pris au sérieux sa mystification et s'étaient regardés réellement comme les génies pour lesquels il les avait trompettés, sans courir de risques, il en était persuadé, et il exhale

encore dans sa dernière publication (*Un Journal lyrique*), sa douleur en ces vers amers : « A quoi bon cette longue lutte? Elle est vaine! — Et ma main se paralyse. — Vive mensonge, sottise, folie! — Adieu, cochonnerie allemande! — La terre du tombeau éteindra l'incendie. — J'ai été, aussi haut que remonte mon souvenir, — Un véritable nigaud. — Je n'étais pas un honnête Allemand, — J'étais un cygne blessé ».

Bleibtreu n'a pu donner de talent aux réalistes inventés par lui, mais ceux-ci lui ont emprunté quelques-uns de ses tours. Ils se sont associé comme membres d'honneur, pour faire impression sur les profanes, quelques écrivains convenables que l'on est étonné de rencontrer dans cette galère. C'est ainsi que les réalistes comptent, par exemple, au nombre des leurs, Théodore Fontane, un vrai poète dont les romans tiennent honorablement leur place auprès des meilleures productions en ce genre de n'importe quel pays de l'Europe; H. Heiberg, un talent vigoureux quoique inégal, contraint malheureusement, par des circonstances extérieures, semble-t-il, à un travail hâtif et exagéré contre lequel sa conscience artistique proteste peut-être vainement, et Detlev de Liliencron, qui, sans doute, n'est pas un génie, mais un bon lyrique possédant bien la forme et qui peut se laisser voir à côté des poètes-épigones, tels qu'un Hans Hopfen, un Hermann Lingg, un Martin Greif. Étant donné le niveau élevé que la poésie lyrique allemande, la première du monde au jugement même de l'étranger, a occupé sans interruption depuis Gœthe, c'est déjà faire un grand éloge d'un poète allemand que de pouvoir dire qu'il n'est pas inférieur à la

moyenne des soixante-dix dernières années. Liliencron, d'ailleurs, ne la dépasse pas non plus, et je ne vois pas comment on peut le placer équitablement au-dessus de Rodolphe Baumbach, par exemple, que les réalistes affectent de mépriser, probablement parce qu'il a dédaigné de se joindre à leur bande. Il n'est pas incompréhensible qu'un Fontane ou qu'un Heiberg consentent à subir la promiscuité importune des réalistes. L'Église aussi, quelquefois, admet, pour servir la messe, des galopins de la rue qui n'ont qu'à balancer l'encensoir. Et la seule chose qu'on leur a demandée pour être nommés réalistes honoraires, est de supporter silencieusement et en souriant cette compromission d'un nom honorable. Seulement Liliencron se croit obligé de faire quelques concessions à ses nouveaux compagnons, en parlant çà et là, dans ses dernières poésies, non son langage, mais le leur. Ainsi, son cas prouve qu'il n'est tout de même pas absolument sans danger d'accepter la réclame non demandée de gaillards douteux, et bien que ce soit chose si humaine de trouver agréable la louange même d'un goujat, même de se voir surfait, un écrivain délicat ne devrait pas dire au sujet d'une admiration de cette espèce, comme l'empereur Vespasien au sujet de l'argent de l'impôt sur la gadoue : « Cela ne sent pas ».

Outre l'introduction en fraude de quelques noms estimables parmi les leurs, les réalistes ont encore pratiqué et cultivé soigneusement un second truc de Bleibtreu : le déguisement à effet. Ils s'attribuèrent (dans le recueil collectif de poésies lyriques intitulé : *Jeune-Allemagne*, Friedenau et Leipzig, 1886), le nom de « Jeune-Alle-

magne », qui fait résonner tout bas le souvenir des grands et hardis novateurs de 1830 ainsi que des idées de jeunesse florissante et de printemps, et s'attachèrent un faux nez de modernité. J'aurai à revenir plus tard sur cette prétention à la modernité. Mais remarquons immédiatement ici que les réalistes, pasticheurs jusque dans la moelle des os, ne possèdent même pas assez d'originalité pour trouver un nom leur appartenant en propre, et qu'ils ont tranquillement plagié la désignation sous laquelle le groupe Heine-Bœrne-Gutzkow est devenu célèbre.

Comme premier échantillon de la littérature « réaliste » de la Jeune-Allemagne, je citerai le roman de Heinz Tovote, *Dans l'ivresse de l'amour* [1]. Il raconte l'histoire d'un ancien officier fortuné, Herbert de Duren, qui fait la connaissance d'une certaine Lucie, ci-devant servante de brasserie et amie intime d'une multitude de jeunes gens qui se relayaient les uns les autres, la prend comme maîtresse et se grise si longtemps de son corps, qu'il finit, ne pouvant plus vivre sans elle, par se résoudre à l'épouser. Herbert, qui ne connaît qu'en partie le passé de Lucie, la présente à sa mère, et celle-ci, qui voit clair bien vite dans les relations de son fils avec cette personne, donne néanmoins son consentement. Le mariage a lieu. Dans la société aristocratique et militaire de Berlin où le couple se meut un moment, on n'est pas longtemps sans savoir ce qu'a été précédemment la jeune femme, et elle est « exécutée » par tout le monde. Herbert lui reste

1. Heinz Tovote, *Dans l'ivresse de l'amour*. Roman berlinois, 6e édition. Berlin, 1893.

fidèlement attaché, jusqu'à ce qu'il découvre un jour par hasard chez un peintre « réaliste » — naturellement — de ses amis, un tableau représentant Lucie entièrement nue dans les flots de la mer. Il en conclut très logiquement que sa femme a ainsi posé devant le peintre, et il la chasse. En fait, pourtant, le peintre « réaliste » a peint la figure nue de chic et ne lui a donné involontairement les traits de Lucie, que parce qu'il éprouve en secret pour elle une admiration respectueuse. (Jugez un peu ce que cela aurait été si elle avait été irrespectueuse!). Alors Herbert repentant recherche Lucie disparue, qu'il découvre, après des efforts à vous briser le cœur, dans sa propre maison, où elle a vécu depuis des mois à son insu. La réconciliation des époux se produit à l'attendrissement général, et la jeune femme meurt en donnant le jour à un enfant et en tenant des discours pleins de sentiment.

Je ne perdrai pas mon temps à démontrer la niaiserie de cette histoire. L'essentiel, d'ailleurs, dans un roman, n'est pas l'affabulation, mais la forme au sens strict et au sens large : la langue, le style, la composition, et ceux-ci, je les examinerai d'un peu près.

La toute première chose qu'on soit en droit d'exiger d'un homme qui se permet d'écrire professionnellement pour le public, c'est-à-dire aussi pour les gens cultivés de sa nation, c'est évidemment qu'il possède sa langue. Or, Heinz Tovote n'a aucune idée de l'allemand. Il commet à chaque instant des fautes grossières, — solécismes, atteintes à la syntaxe, ignorance de la valeur des mots, — qui sont simplement horripilantes. Quelques-unes de ces abominables fautes de langage sont passablement répan-

dues, d'autres appartiennent au jargon de la plus grossière classe du peuple, mais il en est que Tovote n'a jamais pu entendre : elles sont la résultante de son ignorance personnelle de la grammaire allemande.

Maintenant, son style. Quand Tovote décrit, il choisit par principe, pour déterminer et fortifier le substantif, l'adjectif le plus naturellement contenu dans le substantif. Voici quelques exemples de cette tautologie insupportable : « Une tempête de janvier glacée ». « Dans la Frédéricstrasse se pressaient des équipages légers élégants ». « Incarnation de la grâce la plus aimable ». « Une somnolence paresseuse ». « Ils brûlaient en feu dans la dernière lueur ». « Elle souffrait des douleurs pénibles », etc. Je doute qu'un écrivain ayant seulement un peu d'estime de lui-même, de sa vocation, de sa langue maternelle, de ses lecteurs, aligne de pareils mots les uns à la suite des autres. On n'a pas besoin, dans la chasse à l' « épithète rare et précieuse », d'aller aussi loin que les artistes du style en France, mais une telle balayure d'adjectifs les plus rances, les plus inutiles, les plus inexpressifs, n'est plus de la littérature, c'est en réalité, pour parler avec le critique français, du travail de balayeurs. Un autre caractère de ce style est sa niaiserie. L'auteur raconte qu'Herbert de Duren s'était « vivement intéressé, dès sa première apparition », à l'opérette *Le Mikado*. « A présent qu'elle avait dépouillé le costume anglais, elle lui semblait encore plus indigène ». Ainsi, il constate sérieusement qu'une opérette anglaise a semblé plus indigène à un Allemand en langue allemande qu'en anglais ! « Soudain il fut saisi d'une fureur insensée contre cet homme qui le saluait si

poliment, au point que lui, qui était habituellement la politesse même envers tout le monde, il ne répondit pas au salut et se détourna ». Ne pas répondre à un salut, pour exprimer sa « fureur insensée », c'est vraiment peu féroce de la part d'un ancien officier. « Les chevaux laissaient pendre tristement leurs têtes et dormaient ». Que l'on puisse dormir tristement ou gaiement, c'est là une découverte de Tovote. « Semblables à des murailles, les colosses des maisons s'alignaient là ». Semblables à des murailles? On devrait penser que les maisons ont véritablement des murailles? C'est exactement comme si Tovote disait : « Semblables à des hommes, les gens s'alignaient là ».

Quand Tovote s'efforce d'écrire d'une façon bien belle et magnifique, il en résulte ce que voici : « Cependant il y avait dans les lignes sveltes pleinement nivelées une force sommeillante ». (Que peuvent bien être des « lignes » qui sont « sveltes », c'est-à-dire non ramassées, et « pleinement nivelées »?). « Elle souriait déjà de nouveau, en pleurant encore à demi, et son visage ressemblait à un paysage d'été qui, tandis que la pluie tombe encore sur le blé. se baigne déjà de nouveau dans le clair rayon du soleil émergeant des nuages ». En effet, ce à quoi on pense tout d'abord en contemplant un visage, c'est à un paysage d'été! « Il sentait comme ses lèvres se *cramponnaient* (*!!*) aux siennes ». « On devait lui accorder, vu sa jeunesse, l'incontestable génie d'une conception vivace, etc. »

Tovote cherche à pasticher les descriptions prolixes des naturalistes français et déroule des tableaux dont les cita-

tions suivantes permettront d'admirer la nouveauté, la netteté et la vigueur. (Fin d'une représentation théâtrale) : « Au parquet, les sièges retombaient en claquant avec un bruit sourd... On se levait, les portes s'ouvraient, les rideaux se refermaient, et le théâtre se vidait lentement, tandis que quelques spectateurs isolés seulement restaient à leurs places ». « Sans discontinuer, toute la nuit, floconna la neige. En boules épaisses (?) elle s'installait sur les branches nues des arbres, qui menaçaient de rompre en leur débilité hivernale. Les pins et les buissons bas étaient enveloppés d'un épais manteau de neige. Sur la paille entourant les tiges des rosiers collait la neige, qui formait d'étranges figures ; elle s'entassait haute d'un pied sur les murailles et voilait délicatement les pointes des grilles de fer. Toutes traces étaient effacées. Le vent, qui chassait les flocons devant lui, les lançait dans tous les enfoncements, de sorte que tous les coins et toutes les inégalités disparaissaient » « Ils se tenaient élevés au-dessus de la mer, qui s'étendait alentour comme une plaine sans fin ». « Le soleil était couché... Les nuages, lourdement campés à l'horizon, brûlaient encore dans un rouge pourpre enflammé, puis ils passèrent au violet, qui se transforma en un gris incolore (il y a donc aussi un gris coloré?), jusqu'à ce que la nuit arriva et que toutes les couleurs s'éteignirent peu à peu ». (Que l'on compare cette pitoyable tentative pour feindre l' « impressionnisme », avec les modèles français cités dans le chapitre précédent!). « La nuit était complètement venue, une nuit obscure, profondément noire ». (Qu'on apprécie la juxtaposition de ces épithètes!). « Seule la lune apparaissait

morne au-dessus des eaux (la lune dans la nuit aussi bien *obscure* que *profondément noire*!), et le phare jetait ses flots de lumière dans le lointain. A leurs pieds mugissait profondément la mer, déchaînée sourdement dans une colère de mille ans (!), et elle léchait les rochers crevassés ». Une « colère déchaînée » qui « lèche » ne paraît pas une colère bien dangereuse. « Elle garda toute sa vie comme petite cicatrice une profonde blessure au-dessus de l'œil ». Si elle avait une « petite cicatrice », elle ne garda donc pas « toute sa vie la profonde blessure »! « Au-dessus d'eux, dans le ciel bleu, tournoyait un vautour, traçant ses cercles, les ailes écartées, perdu comme un point noir dans cette mer lumineuse ». Dans un vautour qui n'est visible que comme « un point noir », il est impossible de distinguer « les ailes écartées ». Voici la description d'un visage : « Deux fraîches lèvres pleines, d'un rouge-clair chaste (!), un petit nez gracieux, imperceptiblement retroussé, mais avec une étroite ligne droite partant du front ». Nous laissons au lecteur le soin d'essayer de se représenter ce « petit nez imperceptiblement retroussé » avec l' « étroite ligne droite »! « La machine du train express gémissait à travers la plaine uniforme qui s'étendait tout autour comme un désert brûlant. A gauche et à droite, de longs champs de blé, des vergers fertiles et de vertes prairies ». Comment? des champs, des vergers et des prairies, et néanmoins un « désert », et un désert « brûlant »? « Les yeux à demi fermés aux paupières internes blanches le regardent si fixement ». Il ne s'agit pas ici, comme on pourrait le croire, des yeux d'un oiseau, mais des yeux d'un être humain, dans lesquels

notre romancier prétend avoir découvert ces incompréhensibles « paupières internes ».

Nous avons vu ce que l'impressionnisme et le tic descriptif du naturalisme sont devenus entre les poings de Tovote. Je veux maintenant montrer comment ce « réaliste » s'entend à observer et à reproduire la réalité, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes. Herbert, le premier soir où il fait la connaissance de Lucie, la conduit dans un restaurant et commande, entre autres choses, une bouteille de bourgogne. « Le garçon plaça, avec un mouvement courbe plein d'élan, la bouteille à gros ventre sur la table ». Du vin de Bourgogne dans des bouteilles « à gros ventre »! Ils mangent de la soupe, servie dans des « coupes en argent (!) », des pois verts et un chapon dont l'excellence forme l'objet de leur incroyable conversation de table, et lorsque ce souper est dévoré et que Lucie a déjà allumé une cigarette, elle demande des huîtres qu'elle finit par recevoir et mange en les « servant selon les règles de l'art ». Je ne reproche certainement à personne d'ignorer l'aspect d'une bouteille de bourgogne et à quel moment d'un repas on mange les huîtres. Tout le monde n'a pas, dans sa jeunesse, été habitué aux huîtres et au vin de Bourgogne, mais l'on doit être assez honnête pour ne parler de ces bonnes choses que lorsque l'on a fait connaissance avec elles. Signalons en passant le respect insconscient, mêlé d'envie, pour l'exercice difficile et distingué de manger des huîtres, qui se révèle délicieusement dans cette constatation admirative que Lucie a « servi (?) les huîtres selon les règles de l'art », et l'ignorance, digne de squatters, du savoir-vivre le plus élémen

taire, qui se trahit en ce que Tovote fait parler incessamment, à table, un homme du monde sur la mangeaille. Continuons. L'amant de Lucie s'est, de Bruxelles, « rendu du Havre en Égypte ». C'est qu'alors il aura frété pour son propre compte un bateau, car il n'y a pas de ligne de navigation régulière entre le Havre et l'Égypte. Herbert a sur son bureau, depuis quelques mois, des manuscrits commencés. « Il fouilla à travers ce tas de manuscrits jaunis ». Le plus méchant papier de fibre ligneuse lui-même, dans une pièce abritée, ne « jaunirait » certainement pas en l'espace de quelques mois. La chambre à coucher arrangée avec tout le soin possible par Herbert pour sa Lucie, a des « rideaux de soie bleue » et des sièges « de satin rose mat ». Les brocanteurs quelque peu soigneux éviteront même dans leurs boutiques des combinaisons de couleurs aussi sauvages.

J'accorde que toutes ces boulettes, quoique divertissantes, sont assez minces. Elles ne doivent cependant pas être négligées, lorsqu'elles sont commises par un « réaliste » qui se targue d' « observation » et de « vérité ». Plus graves d'ailleurs sont les impossibilités dans les actes et les caractères des hommes. En un moment de chagrin, Lucie laisse « tomber les bras sur sa serviette dans son sein et regarde fixement tout droit devant elle, en prenant légèrement sa lèvre inférieure entre les dents ». Quelqu'un a-t-il jamais fait ou vu faire ce mouvement dans cette disposition d'esprit? La jeune femme exprime en ces termes un furieux transport d'amour : « Embrasse-moi, le pria-t-elle, et tout son être sembla vouloir se dissoudre en lui; — embrasse-moi! ». Herbert avait fait sa

connaissance à Helgoland, où elle vivait et faisait la noce avec un Anglais nommé Ward, et il l'avait prise pour la fiancée de celui-ci! Un officier allemand d'excellente famille, ayant largement dépassé la trentaine, a pu regarder comme la fiancée d'un jeune étranger riche une femme qui vit seule aux bains de mer avec lui! Celle-ci, enfant absolument négligée de pauvres ouvriers, a, dans l'espace de moins d'un an, appris l'anglais avec Ward de telle façon qu'on la tient partout pour une Anglaise, et le piano de telle sorte, qu'elle est en état de jouer des morceaux d'opérette, etc.

Que, employant des mots français, Tovote confonde « tourniquet » avec « moulinet » et parle de « cabinets séparés » au lieu de « cabinets particuliers », je ne lui en ferai pas un crime. Un écrivain allemand n'a pas besoin de savoir le français. Ce serait déjà bien beau, s'il savait l'allemand. Le bon goût, toutefois, consisterait à ne pas vouloir faire étalage de bribes d'une langue dont on ne possède pas le premier mot.

Les obscénités dont le roman fourmille sont incomparablement plus atténuées que dans les passages analogues de M. Émile Zola, mais elles produisent un effet particulièrement répugnant, parce que, en dépit de l'incapacité absolue de Tovote à s'élever au-dessus des gravelures de voyageurs de commerce contant leurs aventures amoureuses d'hôtels, elles trahissent cependant sa violente intention d'être très excitant, d'être d'une sensualité très raffinée.

Si je me suis arrêté aussi longtemps à ce bousillage profondément au-dessous du seuil de la littérature, c'est

parce qu'il est absolument typique pour le réalisme allemand. La langue pèche contre les règles les plus simples de la grammaire. Pas une expression n'est exactement choisie et ne caractérise réellement l'objet ou le concept qu'on veut montrer au lecteur. Qu'un écrivain puisse parler non seulement avec justesse, mais même expressivement, qu'il puisse rendre d'une manière neuve et forte des impressions et des idées, qu'il doive avoir le sentiment de la valeur et du sens délicat du mot, ce sont là des choses dont Tovote n'a pas le plus léger soupçon. Ses descriptions sont d'un râpé dont rougirait le dernier reporter de police d'une feuille de chou. Rien n'est vu, rien n'est senti, tout n'est qu'un écho bourdonnant de choses lues dans des livres de dernière catégorie. La « modernité », enfin, consiste en ce que la pitoyable banalité de l'action a en partie Berlin pour cadre, et que çà et là on marmotte, en passant, de socialisme et de réalisme. La critique allemande a réclamé à bon droit que le roman repose sur une base ferme, qu'il se déroule à une époque connue et dans un milieu réel, le Berlin contemporain. Cette exigence a fait naître le roman « berlinois » des pasticheurs. Le berlinisme particulier et caractéristique de ce roman consiste en ce que l'auteur, chaque fois qu'il doit parler d'une rue, tombe dans l'étonnement immense d'un Hottentot exposé au « Panoptikum » (Musée Grévin de Berlin), parce qu'il découvre dans la rue beaucoup d'êtres humains, de voitures et de boutiques, et en ce qu'il cherche les occasions de citer les noms des rues de cette capitale. Ce moyen est à la portée de tout commissionnaire d'hôtel. Pour introduire pareil

berlinisme dans un mauvais roman, l'auteur n'a besoin que de posséder un plan de la ville et peut-être un guide des étrangers. Les particularités de la vie de la grande ville sont représentées par des passages comme celui-ci : « Des deux côtés du trottoir (il veut dire : sur les trottoirs des deux côtés de la rue) se pressait une foule humaine épaisse, et au milieu de l'allée, sous les arbres déployant leurs premières feuilles, une cohue dispersée, comme les vagues irrégulières (?) d'un flot, s'efforçait de sortir de la ville ». Ou : « Sur tous les trottoirs une migration de peuples, une poussée confuse et un effort hâtif, qui, sur la place, entre le vacarme assourdissant des fiacres, des tramways et des grands et lourds omnibus avec leurs impériales complètement garnies, dégénérait en une course précipitée, pour ne pas tomber sous les roues (un « effort » qui ne veut pas « tomber sous les roues »), pour se sauver sur le refuge de la place », etc. Ainsi, l'unique chose que voit Tovote à Berlin est ce que remarque un paysan de Basse-Bretagne qui vient pour la première fois de quitter son village et ne peut se remettre de son étonnement, en trouvant dans la ville plus de gens et plus de voitures que dans sa grand'rue à lui. C'est là précisément l'aspect que le citadin ne perçoit plus et qui n'a pas besoin d'une description spéciale, parce qu'il est impliqué dans le concept de « ville » et surtout de « grande ville », et n'est, notamment, en aucune façon caractéristique pour Berlin, puisque Breslau, Hambourg, Cologne, etc., offrent également le même aspect.

Le socialisme vient dans le roman « moderne » comme

Pilate dans le *Credo*. Tovote raconte, par exemple, comment Herbert se met à la recherche de Lucie qui a déguerpi; il arrive ainsi au quartier ouvrier de Berlin, ce qui suffit à l'auteur pour ce beau tableau : « Partout la blouse bleue et rouge-grise (!) de l'ouvrier, qui jamais ne se montrait Sous-les-Tilleuls, qui se tenait, un jour comme l'autre, auprès de la machine haletante, à la table de travail, où il accomplissait, pendant de longues et longues années, comme en dormant, les mêmes manipulations, jusqu'à ce que les callosités de ses mains devinssent d'une dureté de fer ». Herbert, cherchant désespérément sa maîtresse, ou le narrateur, voulant éveiller notre intérêt pour ce fait, auraient songé aux callosités des ouvriers!

Les poupées articulées qui, dans le roman « réaliste », exécutent des mouvements simulés et entre lesquelles se déroulent les sensibleries les plus pitoyables et les plus éventées des romans d'offices, sont toujours les mêmes : un gentilhomme, autant que possible ex-officier, au sujet duquel on assure, en expressions nébuleuses, qu'il s'occupe de « travaux sur le socialisme » (de quelle espèce, on ne l'apprend jamais; on affirme simplement qu'ils sont « très importants »); une servante de brasserie comme incarnation de l'éternel féminin, et un peintre réaliste qui projette ou fabrique des tableaux destinés à réformer complètement l'humanité et à édifier le royaume millénaire sur la terre. Voici la recette de « modernité » du réalisme jeune-allemand : citations de noms de rues de Berlin, extase à l'aspect de quelques fiacres et omnibus, un peu de jargon berlinois dans la bouche des personnages, érotisme grossier et stupide, allusions onctueuses au socialisme et

phrases sur la peinture, telles que peut les faire une gaveuse d'oies enrichie, quand elle veut se faire passer pour une dame. Des trois figures qui sont toujours les porteurs de cette « modernité », la servante de brasserie est seule réellement originale. Le mérite de sa trouvaille appartient à Bleibtreu, qui le premier l'a présentée à l'admiration et à l'imitation de son cénacle dans son recueil de nouvelles : *Mauvaise Société*. Elle est un mélange de tous les êtres fabuleux qu'a imaginés jusqu'à présent la poésie : à la fois chimère ailée, sphinx à griffes de lion et sirène à queue de poisson. Elle renferme en elle tous les charmes et tous les dons, amour et sagesse, vertu et paganisme ardemment sensuel. C'est sur la servante de brasserie que l'on peut jauger le plus exactement le talent d'observation et la force créatrice des « réalistes » allemands.

Si Tovote est un représentant-type des intrus, nullement malades. mais seulement incapables au-delà de toute idée, dans la littérature avec laquelle ils seraient au plus autorisés à entrer en rapport comme camelots aboyant des imprimés, nous rencontrons dans Hermann Bahr une individualité nettement pathologique. Bahr est un hystérique avancé qui veut à tout prix faire parler de lui, et a eu la malheureuse idée d'arriver à ce résultat par des livres. Dépourvu de talent jusqu'à l'invraisemblance, il cherche à capter l'attention par les bizarreries les plus folles. C'est ainsi qu'il nomme le livre le plus caractéristique pour sa manière qu'il ait publié jusqu'ici, *La bonne École* [1], « Seelenstænde », mot allemand qui représente

1. Hermann Bahr, *La bonne École : Etats d'âme*. Berlin, 1890.

la traduction littérale du français « états d'âme », « état » étant pris dans le sens qu'il a dans « tiers-état » !

L'histoire racontée dans les « *États politiques d'âme* » est fabriquée à l'aide d'au moins une partie de la recette précédemment indiquée. Le héros est un peintre autrichien qui vit à Paris. Un jour, fatigué de son isolement, il lève dans la rue une fille qui, contrairement à l'orthodoxie, est une modiste et non une servante de brasserie, mais possède néanmoins toute la splendeur fabuleuse de la servante de brasserie jeune-allemande ; il habite un certain temps avec elle, puis s'en fatigue et la tourmente tellement, qu'un beau jour elle le quitte et file avec un riche nègre qu'elle pousse à acheter à l'amant délaissé des tableaux très cher.

Cette belle histoire est le cadre dans lequel Bahr fait se dérouler les « états politiques d'âme » de son héros. Cet auteur est un pasticheur d'une inexorabilité telle qu'on ne la rencontre que dans l'hystérie grave. Pas un seul auteur de quelque individualité qui lui soit passé sous les yeux n'a pu échapper à sa rage d'imitation servile. La donnée de *La bonne École*, — la torture d'un peintre qui lutte avec l'idée d'une œuvre d'art devant exprimer toute son âme, et qui reconnaît avec désespoir son impuissance à la réaliser, — est subtilisée de *L'Œuvre* de M. Émile Zola. Il a pris tous les détails, comme nous allons le voir, à Nietzsche, à Stirner, à Ibsen, aux diaboliques, décadents et impressionnistes français. Mais tout ce qu'il plagie devient, sous sa plume, une parodie d'un drôle impayable.

La torture du peintre est « le lyrisme du rouge. Son âme tout entière y donnait le rouge, tous ses sentiments,

tous ses desseins, tous ses désirs, en sonnets de plainte et d'espoir; et, d'une façon générale, une complète biographie du rouge, ce qui se passait en lui et pouvait jamais se passer avec lui... Mais ce cantique des cantiques du rouge s'accomplissait dans le réel, dans les tons simples de la vie quotidienne... C'était un gros homard cuit à point, dans lequel il incorporait l'esprit dominateur et la violence du rouge, sa langueur dans un saumon à côté, et la disposition malicieuse et gaie dans beaucoup de radis, en variations joyeuses. Mais la grande et suprême confession de toute son âme était suspendue à un tapis pourpre de table à plis pesants, que le soleil effleurait, étroitement, mais d'une ardeur d'autant plus enflammée ». Si la lutte avec la « biographie du rouge » était déjà une torture, les choses devaient aller plus mal encore pour lui. Un jour, « la malédiction le frappa, par derrière, venant d'un saumon excellent, succulent et doux, que l'on n'aurait pu soupçonner de perfidie, en le voyant se bercer avec une lueur rosée dans la plantureuse sauce aux herbes ». (Un saumon cuit qui se berçait! Cela devait faire un effet spectral. Et ce sinistre saumon le frappa « par derrière », bien qu'il fût sur la table devant lui!) « Mais justement cette sauce, cette sauce verte aux herbes, l'orgueil du cuisinier, — oui, c'est elle qui avait fait cela. C'est elle qui l'avait vaincu. Il n'avait jamais rien vu de pareil, jamais auparavant, autant qu'il se souvenait, un vert plus tendre et plus mielleux, langoureux et si joyeux en même temps, que l'on aurait pu immédiatement chanter et sauter de joie. Tout le rococo était là-dedans, mais dans une note beaucoup plus bienveillante encore, beaucoup plus chargée

de désir. Il lui fallait l'avoir sur son tableau ». Mais il ne put jamais attraper cette sauce verte, et ce fut la tragédie de sa vie. Il « tint la vérité fermée, lâche et paresseux, lui seul qui pouvait l'accorder, il ne leur donna pas d'éteindre la soif, l'œuvre médicatrice et rédemptrice de sa poitrine », c'est-à-dire la sauce verte ! « Il aurait voulu faire rouler dans sa chair un foreur gigantesque avec une vis flambante, profondément, tout à fait profondément, jusqu'à ce qu'il y eût un grand trou,... une immense porte triomphale de son art, à travers laquelle les entrailles pouvaient le cracher ». Rien d'étonnant qu'il cherche son art dans ses entrailles, puisqu'il s'agit de sauce verte, c'est-à-dire d'un mets. Ce qui est seulement curieux, c'est que, pour faire sortir son art de ses entrailles à la lumière du jour, il veuille d'abord créer avec un foreur « une immense porte triomphale ». La chose se fait d'ordinaire par des moyens beaucoup plus simples et moins violents.

Ce qui donne un comique incomparable à cette lutte avec la sauce verte en vue de la maîtriser dans une œuvre d'art « médicatrice et rédemptrice », c'est que le passage entier est écrit sur un ton des plus sérieux et pas le moins du monde en manière de raillerie.

Bahr caractérise lui-même son style en ces mots : « Un style sauvage, fiévreux, tropical, qui n'appelle rien de son nom usuel et dans des tournures accoutumées, mais qui se torture en vue de trouver des néologismes inouïs, obscurs, étranges, dans un agencement singulier et forcé ». Quel dommage qu'il soit à peu près impossible de rendre en français les résultats mirobolants de cette torture.

La maîtresse du peintre doit être, d'après la description

qui en est faite, une créature superbe. Lorsqu'un inconnu l'abordait dans la rue, « elle accélérait un peu son pas, en inclinant, les paupières hautainement relevées, sa petite tête en arrière et de côté, et se mettait, en claquant fortement des doigts avec impatience, à chantonner tout bas, de façon à faire passer au galant l'envie de s'entêter dans une tentative inutile ». Cette conduite la fait nommer par Bahr une « demoiselle majestueusement inaccessible ». Mais plus que dans la rue elle est remarquable chez elle, à sa toilette du matin. « Souvent, quand, sous les saluts du matin qui écaillait d'or (!) les jacinthes de sa chair, elle se nattait debout devant sa psyché, tandis que ses désirs à lui serpentaient autour d'elle, et étirait, humectait, courbait lentement, avec des doigts tirailleurs qui scintillaient comme de rapides serpents, tout doucement et opiniâtrément ses cils embrouillés (!), ses sourcils dressés, tandis que ses lèvres s'arrondissaient en sifflets muets entre lesquels sortait vite en sibilant, se précipitait, claquait la langue agitée, et qu'ensuite, les paupières fermées, penchée en avant comme dans une adoration soumise, la houppe à poudre passait doucement, avec précaution, fervemment, sur les joues baissées, tandis que le petit nez, par crainte de la poussière, se tendait de côté », le peintre, cela se conçoit, devenait si amoureux, qu' « il léchait le savon aux doigts de sa belle, pour rafraîchir son palais fiévreux ». « Soudain debout, sur une jambe, elle lançait, par l'élan de l'autre, son soulier en l'air, pour le rattraper par un mouvement agile assuré. Elle demeurait dans cette pose gracieuse ». « Tantôt elle s'inclinait avec langueur vers elle-même, bien doucement, demeurant voluptueuse-

ment dans la courbe de ses seins, profondément sur ses genoux, tandis que ses lèvres faisaient signe; tantôt, tandis que ses hanches tournaient en cercle, sa nuque se glissait lascivement en arcades cygnesques (!) contre son image obéissante ». Cet aspect enthousiasmait à un tel point son amant, qu'il lui semblait que « des torrents gangréneux (!), venus de mille sources, brûlaient à travers ses veines ».

Je crois inutile de multiplier les échantillons de ce style simulant la démence, qui n'est allemand ni par la formation et l'emploi des mots, ni par la construction. Je voudrais seulement montrer encore à quel degré Bahr est pasticheur. Ici nous avons Nietzsche : « Toujours la même chose : il devait faire ceci et ne pas faire cela, la même litanie depuis sa première enfance, et il devait et devait toujours seulement, et ce qu'il voulait, voilà la seule chose qu'on ne lui demandait jamais; et ainsi, dans cette épouvantable servitude, il se sentait possédé du désir immense d'être une fois lui-même, enfin, et de l'angoisse immense d'être toujours un autre, éternellement ». « Dire que chacun sortait de lui-même pour pénétrer dans l'autre,... pour le dominer! Qu'on ne devait ni ne pouvait jamais être soi-même, pas avoir une heure ravie, mais, au contraire, toujours renoncer à soi, se transformer, se dépecer, pour la volupté d'un autre... Solitaire, solitaire — pourquoi ne voulaient-ils pas vous laisser solitaire?.. ». « Se créer le désert, le désert silencieux, muet ». « Les autres n'avaient pas, si exubérant et démesuré, ce sentiment du *moi* ». « La haine joyeuse des hommes et du monde ». Voici Ibsen : « Il voulait aller à la campagne,

oui, lui-même, exactement comme l'autre le proposait, certainement. Mais il voulait aller à la campagne en vertu de sa libre résolution, parce que c'était sa volonté, et non sur la proposition d'un autre... Et plutôt que de s'incliner sous une volonté étrangère, il renonçait à sa volonté propre; et d'ailleurs, depuis que l'autre le voulait, le plaisir de le vouloir lui-même était perdu pour lui ». Voici les Goncourt : « Il y avait autour d'elle une lueur humide de violet douloureux et d'or clair ». Son sentiment était quelque chose d'inconcevable, « et aussi sur fond jaune : jaune sale, ardemment assoiffé, extatique, harassé, râlant, mourant, et avec des tons violets, mais tout à fait discrets ». « C'était la chaste volupté. Il l'avait là, dans son cerveau, gris-perle, en passant dans un violet amaigri ». Voici Villiers de l'Isle-Adam : « Il devait fonder le nouvel amour... Il s'agissait de le faire dans le style de l'électricité et de la vapeur. Un amour-Edison... Oui, un amour mécanique ». Mélange de Baudelaire et de Huysmans : « Dans la poussière argentée ondoyante de la lumière brûlait de sa chair rosée un gracieux reflet tremblant, tissé de vapeur bleu-noir et vert-clair, que son duvet exhalait... Il voulait la ravager et l'excarner complètement... Rien que du sang, du sang. Il ne se sentit à l'aise que quand celui-ci l'éraffa... Il établit une théorie d'après laquelle c'était là la voie vers le nouvel amour : par la torture ». « Là s'étalaient des prairies rouge de feu, étendues en pentes charmantes,... et de bleus vampires s'engourdissaient, les espoirs. Mais, droit dans son orgueil et avec un deuil impérial, cheminait un énorme soleil (fleur) gris, muet et pâle, au bras d'un lourd chardon

à l'épaisse puanteur, qui faisait du bruit avec un or large et grossier, dans le loin ». « Ce fut désormais pour lui le véritable art, le seul de nature à rédimer et à rendre heureux : l'art des odeurs... Des vapeurs pâles et gémissantes de la white-rose, où chante le suicide, il évoquait l'éternelle doctrine de Bouddha, etc. ». Le reste se trouve mieux dit dans l'original, le roman de M. Huysmans, *A rebours*. Quant aux passages chargés d'un rut appelant la camisole de force et simulant le satyriasis et le sadisme, aux confusions et aux erreurs orthographiques plaisantes des noms français que commet à chaque pas l'auteur qui pose pour le Parisien, à ses fréquentes manifestations de délire des grandeurs, contentons-nous de les signaler en bloc. Ces choses-là ne sont pas essentielles, mais elles contribuent à faire du livre de Bahr un produit de trouble mental hystérique unique jusqu'ici dans la littérature allemande.

La plupart des pasticheurs jeunes-allemands ne se sont pas encore élevés à la hauteur des productions monumentales d'un Tovote ou d'un Bahr, et s'en sont tenus à la poésie lyrique de courte haleine.

Une mention spéciale doit être accordée à Gerhar. Hauptmann, qui s'est malheureusement laissé enrôler parmi les « jeunes-allemands ». On le confondra difficilement avec eux, car s'il fait des concessions à leur esthétique du trivial avec un laisser-aller qui trahit déjà une obtusion inquiétante de son goût et de sa conscience artistique, il se distingue cependant d'eux par quelques grandes qualités : il possède une langue savoureuse, profondément colorée, chargée d'expression et de sentiment, bien qu'elle

soit un dialecte; il sait voir la réalité et a la force de la rendre en poésie.

Il ne viendra à l'idée de personne de prononcer un jugement définitif sur cet auteur de trente ans. On ne peut parler que de ses débuts et des espérances qu'ils font naître pour son développement ultérieur. Ce qu'il a produit jusqu'à présent est étonnamment inégal. Ces travaux présentent, à côté de l'originalité, une imitation écœurante; à côté de hautes compréhensions artistiques, les maladresses et les naïvetés d'un écolier, et, à côté d'envolées géniales, des banalités attristantes. On ne reconnaît pas même encore s'il est poète dramatique ou conteur. Dans deux de ses pièces, en effet : *Avant le lever du Soleil* et *Le collègue Crampton*, règnent une absence si complète d'action progressive, un état si purement stationnaire et dépourvu de développement, que jamais l'instinct d'un talent poussé de nature au théâtre n'aurait pu s'oublier à ce point. Peut-être Hauptmann est-il seulement pour l'instant l'esclave d'une théorie esthétique dont il s'affranchira plus tard. Il veut, en effet, décrire fidèlement et complètement le « milieu », et perd des yeux, à cet exercice, la chose principale en poésie : les personnages et leur destinée. Ses drames se désagrègent fréquemment, pour cette raison, en une série d'épisodes bien observés et caractéristiques en soi, mais ne se rattachant que de loin ou point du tout à l'action, comme, dans *Avant le lever du Soleil*, l'apparition du Hopsabær, de la servante Marie qui part, de la femme du cocher chipant le lait, etc., et ils deviennent ainsi des tableaux de mœurs, mais cessent en même temps d'être des œuvres d'un seul jet.

De même que Hauptmann a emprunté aux réalistes français la mise en relief excessive et inutile du « milieu », il a pris à Ibsen le charlatanisme de la « modernité » et la simagrée des « thèses ». Sur le modèle du poète norvégien, il colle soudainement et inorganiquement, dans une histoire banale quelconque n'appartenant exclusivement à aucune époque ni à aucun endroit déterminés, une phrase prétentieuse faisant une allusion obscure à « la grande époque dans laquelle nous vivons », aux « événements gigantesques qui se préparent », etc. *Ames solitaires*, par exemple, est le titre inutilement maniéré d'un drame nous montrant un idiot authentiquement ibsénien qui se croit incompris de son excellente épouse et s'amourache d'une étudiante russe venue dans sa maison pour y passer quelques jours. Suivant la coutume de ces pleutres flasques, il voudrait à la fois posséder la Russe et ne pas perdre sa femme; il n'a ni le courage de blesser le cœur de sa femme en se séparant ouvertement d'elle, ni la force de dompter sa passion coupable envers l'étrangère. Il veut, dans sa peine, se mentir à lui-même, se persuader qu'il n'éprouve à l'égard de la Russe que de l'amitié, que de la reconnaissance pour la compréhension qu'elle a de lui, pour l'aliment intellectuel qu'elle lui apporte ; mais la Russe voit plus clair et veut quitter la maison. La chanson finit par le suicide de l'idiot, qui se noie. Cette idée de mettre aux prises un homme faible avec deux femmes dont l'une incarne le devoir et l'autre le prétendu bonheur, est aussi vieille que le théâtre lui-même. Elle n'a rien à voir avec l'époque. On ne peut la faire passer comme « moderniste » que par des tours mensongers. Et, dans ce drame faiblot,

Hauptmann fait tenir par ses personnages des conversations profondes et pleines de sous-entendus, telles que celles-ci : « Mlle Anna (la Russe). C'est vraiment une grande époque que celle où nous vivons. J'éprouve le sentiment que quelque chose de lourd, d'opprimant, se lève peu à peu de nous. Ne le croyez-vous pas aussi, monsieur le docteur? — Johannès (l'idiot). Sous quel rapport? — Mlle Anna. En ce que, d'une part, pesait sur nous une anhélante angoisse, et, de l'autre, un sombre fanatisme. La tension exagérée semble maintenant égalisée. Quelque chose comme un souffle d'air frais, disons du vingtième siècle, est venu nous caresser [1] ».

Cette même vantardise de modernité détermina aussi cet auteur à donner à son premier drame ce titre : *Avant le lever du Soleil*, et à le qualifier de « drame social ». Il n'est pas plus « social » que n'importe quel autre drame et n'a absolument rien à démêler avec le « lever du soleil » au sens métaphorique. Il montre l'état de choses d'un village silésien où la découverte de mines à charbons a rendu les paysans millionnaires. L'opposition entre la grossièreté des rustiques et leur opulence fournit de bonnes scènes de farce; mais qu'a-t-elle à faire avec l'époque et ses problèmes? Une pièce à thèse est emboîtée dans la farce. Le paysan millionnaire est un ivrogne. Sa fille peut avoir hérité du vice de son père. Aussi un homme qui s'est épris d'elle et lui est fiancé la quitte-t-il avec une résolution douloureuse, quand il apprend que le vieux boit. Cette thèse est une niaiserie. Si, en effet, un ivrogne

1. *Ames solitaires*, drame. Berlin, 1891, p. 84.

peut transmettre son vice à ses enfants, cela n'arrive pas de toute nécessité, et, dans le cas dont il s'agit, la fille déjà adulte ne trahit pas le plus léger penchant à la boisson. Sa thèse est élucubrée sur le modèle des radotages ibséniens, et aussi peu prise dans la vie que le fiancé, qui subordonne son amour à une théorie très incertaine. Dans cet homme nous reconnaissons notre vieil ami, le type de la recette pour romans réalistes, faisant des allusions vagues aux études socialistes qu'il est censé poursuivre [1], et qui se légitime, par ces indications nébuleuses, comme homme « moderne ».

Hauptmann n'est vrai et vigoureux que là où il fait parler dans leur propre dialecte de pauvres gens de la classe la plus inférieure du peuple. Les servantes, dans *Avant le lever du Soleil*, sont excellentes. La nourrice qui endort le bébé en chantonnant, la blanchisseuse Mme Lehmann qui déplore son malheur domestique, sont de beaucoup les figures les plus réussies d'*Ames solitaires*. Et si *Les Tisserands* sont la meilleure œuvre qu'il ait créée jusqu'à présent, c'est parce qu'ici ne se meuvent que les plus pauvres gens et qu'on ne parle qu'en dialecte. Mais dès qu'il doit mettre sur pied des êtres un peu

1. Gerhart Hauptmann, *Avant le lever du Soleil*, drame social, 6e édition. Berlin, 1892, p. 14 : « Dans ces deux années de prison j'ai écrit mon premier livre d'économie politique » ; — P. 42 : « Les Icariens répartissent uniformément tout travail et tout bénéfice. Nul n'est pauvre, il n'y a pas de pauvres parmi eux » ; — P. 47 : « Mon combat est un combat pour le bonheur de tous... Je dois d'ailleurs dire que la lutte dans l'intérêt du progrès apporte pourtant une grande satisfaction » (bien entendu : on n'aperçoit pas dans la pièce la moindre trace de cette fameuse « lutte » !) : — P. 63 : « Je voudrais étudier les conditions du pays. Je veux étudier la situation des mineurs d'ici... Mon travail doit être par excellence un travail descriptif ».

compliqués des classes cultivées, des êtres qui ne crèvent pas de faim et ne souffrent pas de pénurie, qui parlent haut allemand, qui ont un horizon intellectuel un peu large, il devient incertain et flou et recourt à l'album de modèles du réalisme, au lieu de prendre pour modèle la réalité.

Les Tisserands sont le seul drame véritable de Hauptmann parmi les cinq qu'il a écrits jusqu'ici [1]. Dans cette pièce, non plus, il n'y a pas beaucoup d'action, mais elle est suffisante et elle progresse. Nous voyons d'abord la profonde misère dans laquelle dépérissent les tisserands, puis nous sommes témoins de l'éveil de leur fureur motivée par leur état intolérable, et ensuite se développe sous nos yeux la passion, dans une croissance continue, en frénésie, en folie destructive, en émeute et en combat des rues avec toutes leurs conséquences tragiques. Le côté extraordinaire de ce drame, c'est que l'auteur a triomphé, avec une génialité qui a droit à tout notre respect, de l'énorme difficulté de nous captiver et de nous émouvoir constamment dans notre sentiment humain sans faire d'un être individuel le pivot de sa pièce, et de partager l'action entre un grand nombre de personnes et une multitude de traits de détail, sans qu'elle cesse jamais d'être une et serrée. Ces traits observés avec une exactitude minutieuse appartiennent nécessairement à des êtres individuels, et néanmoins ils éveillent l'intérêt très vif, la sympathie, la pitié non pour l'individu, mais pour toute une classe d'hommes. Nous

1. Depuis que ce livre a été publié, Hauptmann a fait jouer deux nouvelles pièces : *La Pelisse de castor*, qui fut un four noir, et *L'assomption d'Hannele Mattern*, très discutée pour son étrange mysticisme.

arrivons par l'émotion à une généralisation qui, d'ordinaire, n'est qu'un travail de l'intelligence; par l'œuvre poétique, à un sentiment qui, habituellement, n'est excité que par l'histoire. En rendant cela possible, Hauptmann s'élève infiniment au-dessus du marais de l'imitation abjecte et crée une forme véritablement neuve : le drame dont le héros est non un individu, mais la foule; il parvient à nous donner, par les moyens de l'art, l'illusion que nous voyons constamment devant nous le million anonyme, tandis que, cela va de soi, il n'y a jamais que quelques individus qui souffrent, parlent et agissent sur la scène. A côté de cette grande et radicale innovation, d'autres questions capitales esthétiques sont encore résolues d'une façon victorieusement belle et simple dans la pièce. Nous avons là un drame sans amour, et, avec lui, la preuve que d'autres sentiments que l'unique instinct sexuel peuvent secouer puissamment l'âme du lecteur. La pièce est en outre une curieuse contribution à la toute nouvelle « psychologie de la foule ». dont se sont occupés Sighele, Fournial et autres [1], et elle donne un tableau absolument exact du délire et des hallucinations qui s'emparent de l'individu au milieu d'une foule surexcitée et transforment son caractère et tous ses instincts d'après le modèle des chefs en règle générale criminels. Elle renferme enfin cette démonstration, que je n'ai trouvée nulle part aussi complète dans tout ce que je connais de la littérature universelle, à savoir que l'on peut obtenir des effets de beauté même avec le répugnant, lorsqu'il est employé à propos.

1. Scipio Sighele, *La Foule criminelle*, traduit de l'italien. Paris, 1893. — Fournial, *Essai sur la psychologie des foules*. Lyon, 1892.

Un pauvre tisserand, qui depuis deux ans n'a pas mangé de viande, fait tuer par un camarade, n'ayant pas le cœur de le faire lui-même, un charmant petit chien accouru vers lui, et sa femme le lui rôtit. Il ne peut maîtriser son avidité et se met à puiser dans la casserole presque avant que la viande soit à point. Mais son estomac ne supporte pas ce genre de friandise, et il doit, à son grand désespoir, la rejeter [1]. Le trait en soi est très peu ragoûtant. Mais ici il devient beau et profondément émouvant, car il caractérise avec une énergie incomparablement tragique la misère des lamentables meurt-de-faim.

Cette pièce, en apparence si réaliste dans le sens que les hâbleurs superficiels attachent à ce mot, est, comme ensemble, la réfutation la plus convaincante de la théorie du réalisme. Car il est incroyable que tous les traits qui caractérisent l'épouvantable situation des tisserands aient pu se condenser juste en une heure de la journée et dans une seule chambre chez le fabricant Dreissiger, et il est sinon complètement impossible, du moins très invraisemblable, que la balle meurtrière des soldats tue précisément le tisserand Hilse, le seul homme confiant en Dieu et résigné à sa destinée, qui soit resté tranquillement à son

1. Gerhart Hauptmann, *Les Tisserands*, drame de 1840, 2e édition. Berlin, 1892, p. 39. Bertha. Où est donc le père? (*Le vieux Baumert s'est éloigné silencieusement*). — La mère Baumert. Je ne sais pas où il peut être allé. — Bertha. Serait-ce par hasard qu'il n'est plus habitué à la viande? — La mère Baumert (*hors d'elle-même, pleurant*). Eh bien! vous le voyez, vous le voyez, il ne peut pas même le garder. Il va rendre tout ce peu de belle nourriture. — Le vieux Baumert (*revient, pleurant de rage*). Ah! ah! c'en sera bientôt fini avec moi. Ils m'auront bientôt achevé. A-t-on attrapé par hasard un bon morceau, on n'est plus en état de le conserver. (*Il s'assied en pleurant sur le banc qui entoure le poêle*). — (Toute cette conversation est écrite en dialecte silésien).

travail lorsque tous les autres s'élançaient au pillage et au combat des rues. Le poète n'a pas rendu là la vie « réelle », mais traité librement la matière qu'il s'est appropriée par l'observation de la vie, pour rendre sensible artistiquement son idée personnelle. Cette idée était d'exciter pour une forme déterminée de misère humaine notre pitié aussi vivement qu'il la ressent lui-même. Dans ce but il a réuni et arrangé d'une main d'artiste sûre, en un cadre étroit, ce qui, dans la vie, est réparti en des mois ou des années et à de longues distances, et il a dirigé le vol d'une balle aveuglément inconsciente de telle façon qu'elle commît, comme un coquin doué de raison, un crime particulièrement scélérat, et accrût par là jusqu'à l'indignation intolérable notre compassion pour les pauvres tisserands. La pièce nous montre donc les idées et les desseins du poète, elle nous montre sa manière à lui de voir et d'interpréter la réalité, elle nous laisse apercevoir les sentiments que le spectacle du monde éveille en lui; elle est donc dans la plus haute mesure une œuvre « subjective », c'est-à-dire le contraire d'une copie « réaliste » du fait réel, qui devrait nécessairement être photographiquement objective.

Comment se peut-il qu'un artiste qui emploie ses moyens avec un goût si fin et un si habile calcul de l'effet commette en même temps des naïvetés telles, par exemple, que ces indications de scènes dans *Avant le lever du Soleil* : « Mme Krause, au moment de s'asseoir, se rappelle (!) que le *Benedicite* n'est pas encore dit et plie machinalement les mains, mais sans autrement triompher de sa méchanceté ». « C'est le paysan Krause qui,

comme toujours (!), a quitté le dernier l'auberge »? « Il l'embrasse avec la lourdeur d'un gorille », etc. Comment un comédien doit-il s'y prendre pour faire, par sa lourdeur, songer précisément le spectateur à un gorille, ou lui montrer qu'il quitte, « comme toujours », l'auberge le dernier? Et tout spécialement, comment expliquer que ce même Hauptmann, qui a créé *Les Tisserands*, ait pu écrire les nouvelles *L'Apôtre* et *Le Garde-voie Thiel* [1]? Ici nous retombons dans les derniers dessous de l'incapacité jeune-allemande. L'idée est un non-sens et un pastiche, le récit n'a pas une lueur de vérité, et la langue, si originale et si vivante quand l'auteur recourt au dialecte et qui rend alors si exactement les plus légères nuances de la pensée, est banale et négligée à en pleurer. *L'Apôtre* ne mérite pas une mention. Un rêveur manifestement atteint de démence parcourt, en costume de prophète oriental, les rues de Zurich, et est pris pour le Christ par la foule qui l'adore. C'est là toute l'histoire. Elle est présentée de telle façon que l'on ne sait jamais s'il s'agit des rêves de l'apôtre ou de réalités. Ses idées et ses sentiments sont un écho de Nietzsche. *Zarathoustra* est incontestablement monté à la tête de Hauptmann et ne l'a pas laissé en repos avant qu'il eût produit lui-même une seconde dilution de cette idiotie. Le garde-voie Thiel a perdu sa femme à la naissance de leur premier enfant. Constamment absent de chez lui par suite des exigences du service, il est obligé, pour que l'enfant reçoive des soins, de se remarier. La seconde épouse, qui donne

1. Gerhart Hauptmann, *L'Apôtre. Le Garde-voie Thiel.* Études en forme de nouvelles. Berlin, 1892.

bientôt à son mari un enfant d'elle, traite mal celui qui n'a plus de mère. En dépit des avertissements de Thiel, elle laisse un jour sans surveillance, sur les rails, le pauvret qui est écrasé par un train. Alors le garde-voie tue horriblement dans la nuit, à coups de hache, sa femme et son enfant du second lit, et on l'enferme comme fou furieux dans un asile d'aliénés. Citons seulement quelques traits à son sujet. « Dans l'obscurité... la cabane du gardien se transforma en chapelle. Une photographie pâlie de la morte sur la table devant lui, le livre de cantiques et la Bible ouverts, il lut et chanta alternativement durant toute la longue nuit, seulement interrompu par les trains passant à intervalles, et il tomba dans une extase qui s'exalta jusqu'à des visions dans lesquelles il vit en chair et en os la morte sous ses yeux ». « Le poteau télégraphique, à l'extrémité sud de la section, avait un accord particulièrement plein et beau... Le garde éprouva une disposition solennelle, comme à l'église. En même temps il distingua peu à peu une voix qui lui rappela sa femme morte. Il s'imagina que c'était un chœur d'esprits bienheureux auquel sa voix se mêlait aussi, et cette idée éveilla en lui une aspiration, une émotion allant jusqu'aux larmes ». La Jeune-Allemagne parle avec mépris de Berthold Auerbach, parce qu'il a dépeint des paysans sentimentaux. Or, y a-t-il un seul habitant de la Forêt-Noire d'Auerbach imprégné d'une telle sentimentalité à l'eau de sucre et de rose, que ce garde-voie du « réaliste » Hauptmann, qui s'appuie contre le poteau télégraphique et est touché jusqu'aux larmes par ses sons? Le passage aussi qui nous montre (P. 22, 23) Thiel amoureusement excité

à la vue de sa femme (« de la femme semblait s'exhaler une force invincible, inévitable, à laquelle Thiel ne se sentait pas de taille à résister »), Hauptmann l'a puisé dans les romans de M. Zola et non dans l'observation des gardes-voies allemands. Ou bien a-t-il voulu dépeindre d'une façon générale un dément qui a toujours été tel longtemps avant que sa folie furieuse éclatât? En ce cas, il a très faussement dessiné le tableau.

Et le style dans ce malheureux livre! « Les sapins... frottaient en piaulant leurs branches les unes contre les autres » et « un bruyant piaulement, croassement, fracas de chaînes et entre-choquement (d'un train dont on serre le frein) traversa au loin la tranquillité du soir ». Un seul et même mot pour décrire les bruits de branches d'arbres qui se frottent et d'un train dont on serre le frein! « Deux lumières rouges et rondes (celles d'une locomotive) traversèrent, comme les yeux fixes et stupides d'un monstre gigantesque, l'obscurité ». « Le soleil étincelant à son lever comme un énorme joyau rouge-sang ». « Le ciel qui captait, comme une gigantesque et irréprochablement bleue coupe de cristal, la lumière d'or du soleil ». Et une fois encore : « Le ciel comme une coupe de cristal bleu pâle et vide ». « La lune était suspendue, comparable à une lampe, au-dessus de la forêt ». Comment un écrivain qui se respecte peut-il employer de ces comparaisons dont rougirait un garçon tailleur qui se mêle d'écrire? Puis, à côté de cela, d'innombrables négligences. « Devant ses yeux nagent pêle-mêle des points jaunes semblables à des vers-luisants ». Les vers-luisants ne jettent pas une lueur jaune, mais bleuâtre. « Ses pupilles vitreuses remuaient

incessamment ». C'est là un phénomène que personne encore n'a aperçu. « Les troncs des sapins s'allongeaient comme des os pâles pourris entre les cimes ». Les os sont la partie du corps qui ne pourrit pas. « Le sang qui coulait était le signe du combat ». Un signe suffisant, en effet! Même les fautes grossières contre la grammaire ne manquent pas, mais je consens à les prendre pour des coquilles typographiques. Si Gerhart Hauptmann a des amis sincères, leur devoir impérieux est de lui aiguiser la conscience. Lui qui a montré quelles excellentes choses il est capable de produire, il n'a pas le droit d'écrivailler au hasard comme le premier gâte-papier « jeune-allemand » venu. Il doit être sévère envers lui-même et s'efforcer de rester toujours l'artiste qu'il a été dans *Les Tisserands*.

Les succès de Hauptmann n'ont pas laissé dormir Arno Holz et Johannès Schlaf, qui se sont attelés ensemble pour imiter son *Avant le lever du Soleil*. De leur effort réuni est sortie *La famille Selicke*, drame dans lequel également rien n'arrive, dans lequel également est traité l'alcool, et où les personnages parlent également en dialecte. Pour la « modernité », ils ont appointé un candidat en théologie, devenu libre penseur et qui n'en veut pas moins accepter une place de pasteur. Je mentionne ce bousillage insignifiant, uniquement parce que les réalistes le citent d'ordinaire comme un de leurs hauts faits.

Ainsi apparaissent les réalistes jeunes-allemands, au nombre desquels je ne voudrais pas compter, je l'ai dit, l'écrivain réel et autorisé Gerhart Hauptmann. Ils ne connaissent pas l'allemand, sont incapables même d'apercevoir la vie, à plus forte raison de la comprendre, ne

savent rien, n'apprennent rien, ne font aucune expérience de quoi que ce soit, n'ont rien à dire, n'ont à exprimer ni un sentiment vrai ni une pensée personnelle, mais n'en écrivent pas moins sans cesse, et leur gribouillage passe aux yeux d'un grand nombre de gens pour l'unique littérature allemande du présent et de l'avenir. Ils pastichent les modes les plus éventées de l'étranger et se disent des novateurs et des génies originaux. Ils appendent devant leurs boutiques l'enseigne : « A la Modernité », et l'on ne trouve chez eux que les culottes hors d'usage des plus antiques écrivains à la douzaine. Si l'on efface de tout ce qu'ils ont publié jusqu'à ce jour les quelques lignes où ils marmottent au sujet des obscures « études » et des « travaux » socialistes du héros, il restera un misérable fatras sans couleur, sans goût ni rapport avec le temps et l'espace, qu'un directeur de journal un peu consciencieux aurait, voilà déjà un demi-siècle, jeté au panier comme vraiment par trop moisi. Ils savent très bien cela, et pour prendre les devants sur ceux qui leur reprocheraient leur charlatanisme, ils l'imputent audacieusement aux écrivains honnêtes qu'ils couvrent de leur bave. C'est ainsi que Hans Merian ose dire : « Spielhagen fait semblant de tirer les idées fondamentales et les conflits de ses romans des grandes questions qui émeuvent l'époque présente. Mais examinée de près, toute cette magnificence aussi se volatilise en une vaine fantasmagorie ». Et : « Aux fabricants de romans à la Paul Lindau faisant tout récemment dans le réalisme, nous adressons le reproche de faux réalisme[1] ».

1. Hans Merian, *Les Jeunes-Allemands dans notre littérature contemporaine*, 2e édition. Leipzig, p. 12, 14.

Et ce même Hans Merian trouve que le réalisme de Max Kretzer et de Karl Bleibtreu est authentique, et que leurs histoires de cocottes parisiennes transportées en contrebande à Berlin et leurs aventures de servantes de brasserie mystiques sont « puisées aux grandes questions du temps » ! N'est-ce pas là la méthode des voleurs qui détalent à toutes jambes devant un agent de police et crient, en courant, plus haut que tous les autres : « Arrêtez le voleur ! »

Le mouvement jeune-allemand est un incomparable exemple de cette formation de bandes littéraires que j'ai décrites dans le premier volume de cet ouvrage. Il commença par un établissement et un lancement en forme. Un homme s'arrogea le rang de capitaine et enrôla des complices pour se rendre avec eux dans les forêts de la Bohême. Le but poursuivi était le même que celui de toute autre bande de criminels : la « Maffia », la « Mala vita », la « Mano negra », etc. : bien vivre sans travailler en pillant les riches et en rançonnant les gens pauvres intimidés, favoriser les actes de vengeance des membres contre des personnes enviées, haïes ou craintes par eux, satisfaire impunément le penchant à la luxure et au crime que refoulent les mœurs et la loi. De même que la « Mala vita » et les associations analogues, cette bande pallie ses faits et gestes par des mots à effet destinés à lui acquérir la faveur ou au moins l'indulgence de la foule sans jugement et facile à l'émotion. Les brigands prétendent toujours qu'ils sont guidés par le désir de réparer, dans la mesure de leur pouvoir, les injustices de la destinée, en enlevant aux riches leur superflu, pour adoucir

par son aide la misère des pauvres. De même, cette bande affirme qu'elle défend — avec des histoires amoureuses ordurières de servantes de brasseries et de prostituées! — la cause de la vérité, de la liberté et du progrès. On en devient membre par une admission formelle, après avoir subi des épreuves déterminées. On doit d'abord couvrir publiquement de boue un auteur reconnu et méritant. Vu la prédominance des émotions vulgaires et mauvaises chez les membres de la bande, ils éprouvent plus de plaisir à voir salir un homme qu'ils envient, qu'à être loués eux-mêmes. Ensuite, le candidat doit adorer comme des génies un ou plusieurs membres de la bande, et finalement fournir la preuve, en vers ou en prose, que lui aussi sait exprimer dans le langage d'un souteneur les idées d'un forçat et les sensations d'une bête puante. Ces trois épreuves subies avec succès, on est reçu dans la bande et déclaré un génie. De même que les bandes de brigands ont leurs repaires, leurs recéleurs et leurs alliés secrets ou affiliés dans la société bourgeoise, de même la bande possède ses feuilles à elle, ses éditeurs désignés qui, au commencement du moins, ont tout accepté d'elle, et des intelligences secrètes avec des critiques de journaux même respectables. Son influence s'étend jusqu'à l'étranger, phénomène fréquemment observé dans les formations de bandes et expressément établi par Lombroso. « Les mattoïdes, dit-il, à l'opposé des génies et des fous, sont liés par une sympathie d'intérêts et de haines; ils forment une espèce de maçonnerie d'autant plus puissante qu'elle est moins régulière, parce qu'elle est fondée sur le besoin de résister au ridicule commun qui

les poursuit inexorablement partout, sur le besoin de déraciner, ou au moins de combattre l'antithèse naturelle qui, pour eux, est l'homme de génie; et, tout en se haïssant entre eux, ils se font solidaires l'un de l'autre [1] ».

Celui qui, d'en haut, embrasse un horizon d'une certaine largeur, peut facilement observer le travail des apôtres de cette franc-maçonnerie internationale. M. Téodor de Wyzewa, déjà mentionné, qui présente aux Français le dément Nietzsche comme le plus remarquable écrivain que l'Allemagne ait produit dans la seconde moitié de ce siècle, parle dans *La Revue bleue* et dans *Le Figaro* de Conrad Alberti comme du « poète » qui dominera la littérature allemande du XXe siècle. Les « jeunes revues » des symbolistes et des instrumentistes, *La Revue blanche*, *La Plume*, etc., traduisent les « Poésies vécues » de O. J. Bierbaum. D'autre part, O. E. Hartleben offre au public allemand les soi-disant « poésies » du symboliste belge Albert Giraud, *Pierrot lunaire*, et H. Bahr marmotte avec transport sur les mystiques parisiens. Ola Hansson s'enthousiasme, devant les lecteurs allemands, des réalistes du Nord, et porte en Suède la bonne nouvelle du réalisme jeune-allemand, etc.

Les agissements de la bande ne lui ont pas beaucoup servi à elle-même, mais ils ont causé de graves dommages à la littérature allemande. Elle a nécessairement exercé sur les jeunes gens qui se sont produits dans les sept ou huit dernières années, une attraction funeste. Si l'on considère les énormes difficultés opposées au débutant qui,

1. C. Lombroso et R. Laschi, *Le crime politique*, etc., t. II, p. 116.

sans relations ni protecteurs, complètement livré à lui-même, entre dans le chemin de la croix menant au succès littéraire, on trouvera compréhensible que les débutants aient eu le désir de s'insinuer dans une société possédant une puissante organisation, ses journaux et ses éditeurs propres ainsi qu'un public enrôlé, et toujours prête à prendre parti pour ses membres avec l'absence de scrupules et les habitudes de combat de surineurs. On était affranchi, comme membre de la bande, de toutes les difficultés des débuts. Seuls les talents les plus vigoureux, tels, par exemple, que Hermann Sudermann, dédaignèrent de se faciliter la lutte à l'aide de tels alliés. Les autres se laissèrent volontiers affilier. Le résultat fut, d'une part, d'attirer au métier d'écrivain des garçons absolument sans raison d'être qui ne seraient jamais arrivés devant le public, s'il n'y avait eu des dépotoirs spéciaux où l'on pouvait charrier toutes les balayures; et, d'autre part, de procurer à d'autres, peut-être non absolument dénués de talent, des journaux et des éditeurs pour des enfantillages dont l'apparition en librairie aurait été inconcevable avant la formation de la bande. De ces derniers, les uns se jetèrent dans le métier d'écrivain à un âge où ils auraient dû longtemps encore étudier, et restèrent ainsi ignorants, non mûris et superficiels; les autres s'habituèrent à un laisser-aller et à un débraillé dans lesquels ils ne seraient jamais tombés si, en l'absence des commodités que leur offrait l'organisation de la bande, ils avaient dû se soumettre à quelque discipline et développer avec soin leurs aptitudes. L'existence de cette « Maffia » littéraire, favorisa si fort les pasticheurs contre les esprits

indépendants, la tourbe contre les isolés, les gribouilleurs contre les artistes et les orduriers contre les délicats, qu'il n'y eut pour ainsi dire plus de concurrence possible. La pousse exubérante de bousillages niais, puérils et brutaux, est le résultat de cette culture de l'impuissance de l'immaturité ainsi que de cette prime accordée à la bassesse. Je voudrais montrer seulement en un cas l'action désastreuse de la bande. On se rappelle peut-être l'élève du gymnase (lycée) de Darmstadt qui écrivit sous le pseudonyme de Hans G. Ludwigs et se tua en 1892, à dix-sept ans. Depuis deux ans déjà il avait encensé, dans les journaux officiels de la Jeune-Allemagne, les « génies » réalistes, et publié des nouvelles idiotes, et il se suicida parce que, ainsi qu'il l'écrivit, « cette maudite vie encastrée » — c'est-à-dire l'obligation d'apprendre et de travailler régulièrement en classe — « lui brisait la vigueur ». Beaucoup de collégiens écrivaillent des niaiseries et les envoient aux journaux. Mais, comme on ne les imprime pas, ils recouvrent peu à peu leur raison; leur tête ne se dérange pas et ils n'en arrivent pas à s'imaginer qu'ils valent beaucoup trop pour faire des devoirs et se préparer avec application à leurs examens. Ludwigs aurait peut-être été guéri de sa folie, il vivrait peut-être aujourd'hui et aurait pu devenir un homme utile, si des feuilles réalistes criminelles n'avaient pas imprimé ses sornettes, le détournant ainsi de ses études et accroissant jusqu'au délire des grandeurs sa vanité maladive d'adolescent.

Le succès relatif de cette invasion à main armée, et, pour employer l'expression de Nietzsche, de cette révolte d'es-

claves dans la littérature, trouve son explication dans les conditions de l'Allemagne. Sa littérature, après 1870, était réellement devenue insipide. Il ne pouvait non plus en être autrement. Le peuple allemand avait dû tendre toute sa force pour conquérir son unité dans des guerres terribles. Or, on ne peut faire simultanément de la très grande histoire et mener une vie artistique florissante, mais seulement l'un ou l'autre. Dans la France de Napoléon Ier, les écrivains les plus célèbres se nommaient Delille, Esménard, Parseval de Grandmaison et Fontanes. L'Allemagne de Guillaume Ier, de Moltke et de Bismarck ne pouvait produire un Gœthe et un Schiller. La chose s'explique d'une façon qui n'a rien de mystique. Le peuple emprunte aux prodigieux événements dont il est témoin et collaborateur un terme de comparaison à côté duquel toutes les œuvres d'art paraissent diminuées, et les poètes et les artistes, et justement les mieux doués et les plus consciencieux, se sentent déprimés et découragés, souvent même tout à fait paralysés, par la double constatation que leurs compatriotes ne suivent leurs travaux que distraitement et accessoirement, et que leurs créations ne peuvent absolument pas atteindre à la grandeur des événements historiques se déroulant sous leurs yeux. C'est à cette période critique de passagère décadence intellectuelle que se produisit l'apparition de la bande jeune-allemande, et elle profita fort de ce que même les gens honnêtes et sensés durent reconnaître le bien-fondé de leurs attaques, tout en en condamnant la forme, contre beaucoup des sénateurs littéraires alors en exercice.

Mais l'autre raison, et la plus puissante, est l'anarchie

qui règne actuellement dans la littérature allemande. Notre république des lettres n'est ni gouvernée ni défendue. Elle n'a ni autorités, ni police, et c'est pourquoi une petite bande de malfaiteurs résolus peut s'y démener à sa fantaisie. Nos maîtres ne se préoccupent pas de leur postérité, comme c'était jadis l'usage. Ils n'ont pas le sens du devoir que le succès et la gloire leur imposent. Que l'on me comprenne bien. Rien n'est plus loin de ma pensée que de vouloir transformer la littérature en une corporation fermée et de demander aux arrivés de former des apprentis et des compagnons (quoique, en fait, chaque nouvelle génération se forme inconsciemment sur les œuvres de ses ancêtres intellectuels). Mais ils n'ont pas le droit de se désintéresser de ce qui viendra après eux. Ils sont les guides intellectuels du peuple. Ils possèdent son oreille. La tâche leur incombe de faciliter les premiers pas aux débutants et de les présenter au public. Par là on obtiendrait beaucoup : continuité de développement, formation d'une tradition littéraire, respect et reconnaissance pour les prédécesseurs, suppression sévère et précoce des individus à prétentions absolument injustifiées, économie de la force que le jeune écrivain doit aujourd'hui gaspiller pour sortir de la coquille. Mais nos sénateurs littéraires n'ont aucune compréhension pour cela. Chacun ne pense qu'à soi et est furieusement jaloux de ses contemporains et de ses épigones. Aucun d'eux ne se dit que, dans le concert intellectuel d'un grand peuple, il y a place suffisante pour des douzaines d'artistes différents, dont chacun joue son propre instrument. Aucun ne considère qu'après lui naîtront tout de même de nou-

veaux talents, que c'est là une chose qu'il ne peut pas empêcher, et qu'il se prépare à lui-même une meilleure vieillesse en aplanissant les voies, au lieu de vouloir les leur fermer hargneusement, à ceux qui, quoi qu'il fasse, seront cependant ses successeurs dans la faveur du public. Qui d'entre nous a jamais reçu un mot d'encouragement de nos grandeurs littéraires? Auquel d'entre nous ont-elles témoigné de l'intérêt et de la bienveillance? Nul d'entre nous non plus ne doit donc quoi que ce soit à aucune d'elles, nul ne se sent obligé à être équitable à leur égard et à se faire leur champion; et lorsque la bande tomba sur elles, à la façon des pugilistes de barrière, pour les chasser en les rossant et se mettre à leur place, nulle main ne se leva pour les défendre et ils furent cruellement punis d'avoir vécu et agi en solitaires, secrètement hostiles les uns aux autres, repoussant durement les jeunes, indifférents au goût du peuple, en tant qu'il ne s'appliquait pas exclusivement à leurs propres œuvres.

Et de même que nous n'avons pas de Conseil des Anciens, nous manquons aussi de toute police critique. Un auteur de compte rendu peut vanter la production la plus misérable, tuer par le silence ou traîner dans la boue le plus haut chef-d'œuvre, citer comme contenu d'un livre des choses dont il ne renferme pas le premier mot, — personne ne stigmatise son ineptie, son effronterie ou son mensonge. Or, un public qui n'est ni guidé ni conseillé par ses Anciens, ni protégé par sa police critique, est la proie prédestinée de tous les charlatans et de tous les imposteurs.

LIVRE V

LE VINGTIÈME SIÈCLE

I

PRONOSTIC

Notre longue et douloureuse migration à travers l'hôpital, pour lequel nous avons reconnu sinon toute l'humanité civilisée, du moins la couche supérieure de la population des grandes villes, est terminée. Nous avons observé les incarnations diverses que la dégénérescence et l'hystérie revêtent dans l'art, dans la poésie et dans la philosophie de notre temps. Comme manifestations fondamentales de la perturbation intellectuelle de nos contemporains se sont présentés à nous sur ces terrains : le mysticisme, qui est l'expression de l'inaptitude à l'attention, au penser clair et au contrôle des émotions, et a pour cause l'affaiblissement des centres cérébraux supérieurs; l'égotisme, qui est un effet de nerfs sensoriels mauvais conducteurs, de centres de perception obtus, d'aberration des instincts par désir d'impressions suffisamment fortes, et de grande prédominance des sensations organiques sur les représentations; le faux réalisme, qui

procède de théories esthétiques confuses et se caractérise par le pessimisme et le penchant irrésistible aux représentations lubriques et au mode d'expression le plus vulgaire et le plus sale. Dans les trois tendances nous retrouvons les mêmes éléments derniers : un cerveau incapable de travailler normalement, d'où faiblesse de volonté, inattention, prédominance de l'émotion, manque de connaissance, absence de sympathie, d'intérêt pour le monde et l'humanité, atrophie de la notion de devoir et de moralité. Passablement dissemblables les uns des autres au point de vue clinique, ces tableaux nosologiques ne sont pourtant que les manifestations différentes d'un seul et unique état fondamental, l'épuisement, et ils doivent être rangés par l'aliéniste dans le groupe général de la mélancolie, qui est la forme psychiatrique sous laquelle apparaît un système nerveux central épuisé.

Des critiques superficiels ou déloyaux m'ont attribué l'affirmation que la dégénérescence et l'hystérie sont des produits du temps présent. Le lecteur attentif et de bonne foi témoignera que je n'ai jamais émis pareille absurdité. L'hystérie et la dégénérescence ont toujours existé. Mais elles se présentaient jadis sporadiquement et n'avaient aucune importance pour la vie de la société entière. Seule la profonde fatigue qu'éprouva la génération à laquelle l'abondance des découvertes et des innovations fondant brusquement sur elle imposa des exigences organiques dépassant de beaucoup ses forces, créa les conditions favorables dans lesquelles ces infirmités purent effroyablement gagner du terrain et devenir un danger pour la civilisation. Certains micro-organismes engendrant des maladies mor-

telles, par exemple le bacille du choléra, ont toujours existé aussi; mais ils ne causent des épidémies que lorsqu'il se produit des circonstances qui favorisent fortement leur pullulement. De même, le corps héberge constamment des parasites qui ne lui nuisent que quand un autre bacille l'a envahi et y a causé des ravages. Nous sommes, par exemple, toujours habités par des staphylo= et des streptococcus, mais il faut que le bacille de l'influenza apparaisse d'abord, pour qu'ils pullulent et provoquent des suppurations mortelles. Ainsi la vermine des pastichcurs en art et en littérature devient seulement dangereuse lorsque des aliénés qui suivent leurs propres chemins originaux ont auparavant empoisonné et rendu incapable de résistance l'esprit du temps affaibli par la fatigue.

Nous nous trouvons actuellement au plus fort d'une grave épidémie intellectuelle, d'une sorte de peste noire de dégénérescence et d'hystérie, et il est naturel que l'on se demande de toutes parts avec angoisse : « Que va-t-il arriver? »

Cette question de la terminaison se pose au médecin dans chaque cas grave, et, si délicate et osée, si peu scientifique surtout que soit toute prédiction, il ne peut cependant se dérober à la nécessité d'établir un pronostic. Celui-ci n'est d'ailleurs pas purement arbitraire, une aveugle devinette en l'air; l'observation la plus attentive de tous les symptômes, aidée par l'expérience, permet une conclusion généralement juste sur l'évolution ultérieure du mal.

Il est possible que l'épidémie n'ait pas encore atteint son point culminant. Si elle devait devenir plus violente

encore, gagner encore en largeur et profondeur, certains phénomènes que, dès maintenant, l'on aperçoit comme des exceptions ou à l'état d'indications, s'augmenteraient terriblement et se développeraient logiquement, et d'autres qui, actuellement, s'observent seulement chez les habitants des asiles d'aliénés, passeraient à l'état d'habitudes quotidiennes de classes entières de la population. La vie pourrait alors offrir à peu près le tableau suivant :

Chaque grande ville possède son club des suicidés. A côté de celui-ci existent des clubs pour assassinat réciproque par étranglement, pendaison ou arme blanche. A la place des cabarets actuels on trouve des maisons installées à l'usage des consommateurs d'éther, de chloral, de naphte et de haschich. Le nombre des personnes souffrant d'aberrations du goût et de l'odorat est devenu si considérable, que c'est un métier lucratif d'ouvrir pour elles des boutiques où elles puissent absorber, dans des vases riches, des ordures de toutes sortes, et respirer, au sein d'un entourage qui ne blesse ni leur sens de la beauté ni leurs habitudes de bien-être, des parfums de pourriture et d'excréments. Il se forme nombre de nouvelles professions : celle des injecteurs de morphine et de cocaïne; celle des commissionnaires qui, postés au coin des rues, offrent leurs bras aux personnes atteintes de la peur des espaces, pour leur faire traverser les chaussées et les places; celle des hommes de compagnie chargés de tranquilliser, par de vigoureuses affirmations, au milieu d'un accès d'angoisse, des malades en proie à la folie du doute, etc.

L'irritabilité nerveuse accrue bien au-delà de la mesure

actuelle a fait reconnaître la nécessité de certaines mesures de protection. Après qu'il est arrivé fréquemment que des personnes surexcitées, ne pouvant résister à une impulsion soudaine, ont tué de leurs fenêtres à l'aide de fusils à vent, ou même, sans chercher à se dissimuler, ont attaqué ouvertement des gamins des rues qui lançaient, sans rime ni raison, des coups de sifflets stridents ou des cris aigus perçants, qu'elles ont fait irruption dans des appartements étrangers où des débutants s'exerçaient au piano ou au chant, et s'y sont livrées à des massacres; qu'elles ont exécuté des attentats à la dynamite contre des tramways dont le conducteur agitait une cloche (comme à Berlin) ou sifflait, — il a été interdit par la loi de siffler ou de brailler dans la rue; on a établi pour les exercices de piano et de chant des bâtiments particuliers aménagés de telle sorte que nul son ne se répande au dehors; les voitures publiques n'ont pas le droit de faire du bruit, et le châtiment le plus sévère est en même temps attaché à la possession de fusils à vent. L'aboiement des chiens du voisinage ayant poussé beaucoup de gens à la folie et au suicide, ces animaux ne peuvent être gardés en ville qu'après avoir été rendus muets par la section du nerf récurrent. Une nouvelle législation en matière de presse interdit de la façon la plus sévère aux journaux les comptes rendus étendus de violences ou de suicides dans des circonstances particulières. Les rédacteurs sont responsables de tous les actes punissables commis à l'imitation de leurs récits.

Les psychopathies sexuelles de toute nature sont devenues si générales et si impérieuses, que les mœurs et les

lois ont dû s'adapter à elles. Elles paraissent déjà dans les modes. Les masochistes ou passivistes, qui forment la majorité des hommes, se revêtent d'un costume qui rappelle, par la couleur et la coupe, le costume féminin. Les femmes qui veulent plaire aux hommes de cette espèce portent des vêtements d'homme, un monocle, des bottes à éperons et une cravache, et ne se montrent dans la rue qu'un gros cigare à la bouche. Les gens à sentiment sexuel contraire réclamant que les personnes du même sexe puissent conclure un mariage légal[1], ont obtenu satisfaction, vu qu'ils ont été assez nombreux pour élire une majorité de députés de leur tendance. Sadistes, bestiaux, noso= et nécrophiles, etc., trouvent l'occasion réglée de contenter leur penchant. Pudeur et refrènement sont des superstitions mortes du passé, qui n'apparaissent plus que comme atavisme et chez les habitants de villages reculés. L'assassinat par luxure est envisagé comme une maladie et traité par intervention chirurgicale, etc.

La capacité d'attention et de recueillement a si fort diminué, que l'enseignement à l'école est au plus encore de deux heures par jour, et qu'aucun plaisir public, tel que théâtre, concerts, conférences, etc., ne dure plus d'une demi-heure. Dans le plan des études, l'éducation intellectuelle est d'ailleurs à peu près complètement supprimée, et la partie de beaucoup la plus grande du temps est réservée aux exercices du corps; à la scène plaisent seulement les représentations d'érotisme sans voile et de crimes sanglants, auxquelles se pressent de toutes parts

1. Dr R. von Krafft-Ebing, *Nouvelles recherches*, etc., p. 109, 118. Le même, *Psychopathia sexualis*, p. 65.

des victimes volontaires qui aspirent à la volupté de mourir sous les applaudissements de spectateurs en délire.

Les vieilles religions n'ont plus beaucoup d'adeptes. En revanche, il y a en grand nombre des communautés de spirites qui, au lieu et place de prêtres, entretiennent des devins, des évocateurs des morts, des sorciers, des astrologues et des chiromanciens, etc.

Les livres tels que ceux d'aujourd'hui ne sont plus de mode depuis bien longtemps. On n'imprime maintenant, sur papier noir, bleu ou doré, en une autre couleur, que des mots isolés et incohérents, souvent rien que des syllabes, même des lettres ou des chiffres seulement, ayant une signification symbolique qu'il s'agit de deviner à la couleur du papier, au format du livre, à la grandeur et à la nature des caractères. Les écrivains briguant la popularité facilitent la compréhension en ajoutant au texte des arabesques symboliques et en imprégnant le papier d'un parfum déterminé. Mais cela passe pour vulgaire auprès des délicats et des connaisseurs, et est peu estimé. Quelques poètes qui ne publient plus que des lettres isolées de l'alphabet ou dont les œuvres sont des feuilles coloriées sur lesquelles il n'y a absolument rien, provoquent la plus grande admiration. Il y a des sociétés ayant pour but de les interpréter, et leur enthousiasme est si fanatique, qu'elles se livrent les unes aux autres des combats en masse fréquemment meurtriers.

Il serait facile d'augmenter encore ce tableau, dont nul trait n'est inventé, dont chaque détail est au contraire emprunté à la littérature spéciale du droit criminel et de la psychiatrie et à l'observation de particularités de névra-

sthéniques, d'hystériques et de mattoïdes. Ce serait là, dans un avenir prochain, l'état de l'humanité civilisée, si la fatigue, l'épuisement nerveux et les maladies et dégénérescences causées par eux, faisaient de plus grands progrès.

En arrivera-t-on là? Eh bien! non, je ne le crois pas. Et cela pour un motif qui permet difficilement une objection : parce que l'humanité n'est pas encore parvenue au terme de son évolution, parce que le surmenage de deux ou trois générations ne peut encore avoir épuisé toute sa force vitale. L'humanité n'est pas sénile. Elle est encore jeune, et un moment de surmenage n'est pas mortel pour la jeunesse; celle-ci s'en remet. L'humanité ressemble à un énorme torrent de lave qui s'élance, large et profond, du cratère d'un volcan sans cesse en activité. La croûte la plus extérieure se fendille en froides scories vitrifiées, mais, sous cette écorce morte, la masse coule rapide et égale, en incandescence vivante.

Tant que la force vitale d'un individu comme d'une espèce n'est pas complètement usée, l'organisme fait des efforts pour s'adapter activement ou passivement, en cherchant à modifier les conditions nuisibles ou en s'arrangeant de façon que les conditions non modifiables lui nuisent aussi peu que possible. Les dégénérés, les hystériques, les névrasthéniques ne sont pas capables d'adaptation. Ils sont pour cela destinés à disparaître. Ce qui les détruit inexorablement, c'est qu'ils ne savent pas transiger avec la réalité. Ils sont perdus, qu'ils soient seuls au monde ou qu'il y ait à côté d'eux des gens encore sains, ou plus sains qu'eux, ou au moins curables.

Ils sont perdus s'ils sont seuls : car anti-sociaux, inattentifs, sans jugement ni prévision, ils ne sont capables d'aucun utile effort individuel et encore moins d'un travail commun qui réclame obéissance, discipline et accomplissement régulier du devoir. Ils gaspillent leur vie dans une stérile débauche esthétique solitaire, et la jouissance énervante est tout ce que peuvent encore fournir leurs organes en pleine régression. Comme les chauves-souris dans les vieilles tours, ils sont nichés dans l'orgueilleux monument de la civilisation qu'ils ont trouvé tout achevé, mais eux-mêmes ne construisent plus rien et ne peuvent empêcher aucune détérioration. Ils vivent, en parasites, du travail qu'ont accumulé pour eux les générations antérieures ; et l'héritage une fois consumé, ils sont condamnés à mourir de faim.

Mais ils sont perdus plus sûrement et plus rapidement encore si, au lieu d'être seuls au monde, des êtres sains vivent encore à côté d'eux. Car alors ils ont à lutter dans la concurrence vitale, et il ne leur reste pas de temps pour périr en une lente déchéance par leur propre incapacité de travail. L'homme normal à l'esprit clair, au penser logique, au jugement net et à la volonté forte, voit là où le dégénéré tâtonne ; il projette et agit là où celui-ci somnole et rêvasse ; il l'expulse sans effort de tous les endroits où jaillissent les sources vitales de la nature, et, en possession de tous les biens de cette terre, il laisse tout au plus au dégénéré impuissant, par pitié méprisante, l'abri de l'hôpital, de l'asile d'aliénés et de la prison. Que l'on se représente le radotant Zarathoustra de Nietzsche avec ses lions, ses aigles et ses serpents en carton d'un magasin de

jouets, ou le noctambule, reniflant et pourléchant des Esseintes des décadents, ou le Stockmann « solitairement puissant » et le Rosmer aspirant au suicide, d'Ibsen, — que l'on se représente, dis-je, ces êtres-là en lutte avec des hommes qui se lèvent tôt et ne sont pas fatigués avant le coucher du soleil, qui ont la tête claire, l'estomac solide et les muscles durs, — la comparaison prêtera à rire.

Les dégénérés doivent donc succomber, car ils ne peuvent ni s'adapter aux conditions de la nature et de la civilisation, ni se maintenir dans la lutte pour l'existence contre les êtres sains. Mais ceux-ci, — et les masses profondes du peuple en renferment encore d'innombrables millions, — s'adapteront rapidement et facilement aux conditions que les nouvelles inventions ont créées à l'humanité. Les individus décidément insuffisants organiquement de la génération surprise à l'improviste par ces inventions, tombent dans les rangs; ils deviennent hystériques et névrasthéniques, engendrent des dégénérés, et en ceux-ci finit leur race [1]; mais les plus vigoureux, quoique d'abord, eux aussi, troublés et fatigués, se remettent peu à peu, leurs descendants s'habituent à l'allure plus rapide qu'a dû prendre l'humanité, et bientôt leur respiration lente, leur battement de cœur tranquille prouveront qu'il ne leur en coûte plus aucun effort pour tenir le pas et arriver avec les autres. La fin du xxe siècle verra donc vraisemblablement une génération à laquelle il ne sera pas nuisible de lire journellement une douzaine de mètres

1. Dr B. A. Morel, *Traité des dégénérescences*, p. 581, note. « L'état d'arrêt de développement et *la stérilité* sont les caractères essentiels des êtres arrivés au terme extrême de la dégénérescence ».

carrés de journaux, d'être constamment appelée au téléphone, de songer simultanément aux cinq parties du monde, d'habiter à moitié en wagon ou en nacelle aérienne, et de suffire à un cercle de dix mille connaissances, camarades et amis. Elle saura trouver ses aises au milieu d'une ville de plusieurs millions d'habitants, et pourra, avec ses nerfs d'une vigueur gigantesque, répondre sans hâte ni agitation aux exigences à peine calculables de l'existence.

Si cependant la nouvelle civilisation devait décidément dépasser les forces de l'humanité, si même les plus robustes de l'espèce ne devaient pas être de taille à lui résister à la longue, alors les générations ultérieures s'arrangeront avec elle d'une autre façon : en y renonçant simplement. Car l'humanité a un sûr moyen de défense contre les innovations qui imposent à son système nerveux un effort destructif : le misonéisme, cette aversion instinctive invincible contre le progrès et ses difficultés, que Lombroso a beaucoup étudiée et à laquelle il a donné un nom [1]. Le misonéisme protège l'homme contre des changements dont la soudaineté ou l'étendue lui seraient funestes. Mais son unique forme n'est pas la résistance à l'acceptation du nouveau; il peut aussi apparaître sous un autre aspect, — comme abandon et élimination graduelle des inventions qui imposent aux hommes de trop dures exigences. Nous voyons des sauvages qui périssent lorsque la puissance des blancs les met dans l'impossibilité de se fermer à la civilisation; mais nous en voyons aussi qui s'empressent d'arra-

1. C. Lombroso et R. Laschi, *Le crime politique*, etc., t. I p. 8 et sqq.

cher avec des transports de joie et de jeter au loin, aussitôt que la contrainte cesse, le faux-col imposé de l'instruction. Je rappelle seulement l'anecdote contée en détails par Darwin, du Fuégien Jemmy Button, qui, amené enfant en Angleterre et élevé dans ce pays, retourna dans sa patrie en souliers vernis et en gants, pour ne pas parler du reste de son habillement à la mode; et, à peine arrivé, rejeta tout ce bagage étranger de l'éducation pour lequel il n'était pas mûr, et redevint un sauvage parmi les sauvages [1]. Dans la période de la migration des peuples, les Barbares construisaient des cases à l'ombre des palais de marbre des Romains vaincus par eux, et conservaient des institutions, des inventions, des arts et des sciences de ceux-ci, tout juste ce qu'ils en pouvaient supporter facilement et agréablement. L'humanité a, aujourd'hui autant que jamais, la tendance à rejeter tout ce qu'elle ne peut digérer. Si les générations suivantes viennent à trouver que la marche du progrès est pour elles trop rapide, elles y renonceront tranquillement au bout de quelque temps. Elles iront leur petit pas ou s'arrêteront, suivant leur commodité. On supprimera des distributions de lettres, on laissera disparaître des voies ferrées, on bannira des demeures le téléphone qu'on ne conservera plus peut-être que pour les services de l'État, on préférera les feuilles hebdomadaires aux journaux quotidiens, on quittera la grande ville pour revenir à la campagne, on ralentira les changements de la mode, on simplifiera les occupations de la journée et de l'année, et l'on accordera de nouveau quelque

1. Charles Darwin, *Voyage d'un naturaliste autour du monde*. Traduit de l'anglais par J. Victor Carus. Stuttgart, 1875. p. 237 et sqq.

repos aux nerfs. L'adaptation s'effectuera donc en tout cas, soit par accroissement de la force nerveuse, soit par renoncement aux conquêtes qui exigent trop du système nerveux.

Quant à l'avenir de l'art et de la littérature, dont nous nous occupons particulièrement ici, on peut le prévoir avec une assez grande netteté. Je résiste à la tentation d'envisager une époque trop éloignée. Autrement je prouverais peut-être, ou rendrais du moins très vraisemblable, que dans la vie intellectuelle des siècles placés loin devant nous, l'art et la poésie n'occuperont plus qu'une très petite place. La psychologie nous enseigne que le développement va de l'instinct à la connaissance, de l'émotion au jugement, de l'association d'idées vagabonde à l'association d'idées réglée. A la place de la fuite d'idées apparaît l'attention, à la place du caprice la volonté guidée par la raison. L'observation triomphe donc toujours davantage de l'imagination, et le symbolisme artistique, c'est-à-dire l'introduction d'interprétations personnelles erronées dans le phénomène du monde, est de plus en plus refoulé par la compréhension des lois de la nature. D'autre part, la marche suivie jusqu'ici par la civilisation nous donne aussi une idée du sort qui pourrait être réservé à l'art et à la poésie dans un avenir très lointain. Ce qui, originairement, a été la plus importante occupation des hommes pleinement développés intellectuellement, des membres les plus mûris, les meilleurs et les plus intelligents de la société, devient peu à peu un passe-temps inférieur, et, finalement, un jeu d'enfants. La danse était jadis une fonction extrêmement importante. Elle était exécutée à certaines occasions solennelles comme une affaire d'État de

premier ordre, avec des cérémonies compliquées, après des sacrifices et des invocations aux dieux, par les guerriers les plus considérés de la tribu. Aujourd'hui elle n'est plus qu'un plaisir fugitif de femmes et de jeunes gens, et, plus tard, les rondes d'enfants seront le dernier souvenir atavique qui subsistera d'elle. La fable et le conte étaient jadis la plus haute production de l'esprit humain. En eux s'exprimaient la plus secrète sagesse de la tribu et ses traditions les plus précieuses. Aujourd'hui ils représentent un genre de littérature qui n'est plus cultivé que pour les petits enfants. Le vers qui, par le rythme, l'expression figurée et la rime, trahit triplement son origine dans les excitations des organes inférieurs travaillant rythmiquement, dans l'association d'idées selon les similitudes extérieures et dans celle selon la consonance, était originairement l'unique forme des œuvres littéraires; aujourd'hui on ne l'emploie plus que pour les sujets purement émotionnels; pour toute autre matière, il est vaincu par la prose et presque passé déjà à l'état de langage atavique. Sous nos yeux s'opère la dégradation du roman, que les hommes sérieux et hautement cultivés jugent à peine digne encore de leur attention, et qui s'adresse de plus en plus exclusivement à la jeunesse et aux femmes. De tous ces exemples, on est en droit de conclure que, d'ici quelques siècles, l'art et la poésie seront devenus de purs atavismes et ne seront plus cultivés que par la partie la plus émotionnelle de l'humanité : les femmes, la jeunesse, peut-être même l'enfance.

Mais, comme je l'ai dit, je ne veux hasarder, sur leurs destinées si éloignées, que ces indications fugitives, et je m'en tiendrai au très prochain avenir, infiniment plus certain.

Dans tous les pays, des théoriciens de l'esthétique et des critiques répètent la phrase que les formes employées jusqu'ici par l'art sont désormais finies et inutilisables, et qu'il se prépare quelque chose de tout à fait nouveau, absolument différent de tout ce que l'on connaît. Richard Wagner parla le premier de l' « œuvre d'art de l'avenir », et des centaines d'imitateurs sans talent bégayent le mot à sa suite. Certains d'entre eux vont jusqu'à prétendre faire accroire à eux-mêmes et au monde que quelque banalité sans expression ou quelque ânerie prétentieuse gâchée par eux est cette œuvre d'art de l'avenir. Mais toutes ces hâbleries de lever de soleil, d'aurore, de terre nouvelle, etc., ne sont que le radotage de dégénérés incapables de penser. L'idée que demain matin, à sept heures et demie, se produira soudainement un événement immense non soupçonné, que jeudi prochain s'accomplira d'un seul coup une complète révolution, qu'une révélation, une rédemption, l'avènement d'un temps nouveau sont imminents, — cette idée est fréquemment constatée chez les aliénés; elle est un délire mystique. La réalité ne connaît pas ces brusques changements. Même la grande révolution de la France, quoique directement l'œuvre de quelques déséquilibrés comme Marat et Robespierre, ne pénétra pas loin dans la profondeur, ainsi que l'a démontré H. Taine et que l'a prouvé la marche ultérieure de l'histoire; elle changea plus les dehors que les conditions intimes de l'organisme social français. Tout développement s'accomplit lentement; le jour suivant est la continuation de celui qui précède; chaque nouveau phénomène est engendré par un plus ancien et conserve

sa ressemblance de famille avec lui. « On dirait que les jeunes gens », remarque Renan avec une douce ironie, « n'ont lu ni l'histoire de la philosophie ni l'Ecclésiaste : Ce qui a été, c'est ce qui sera [1] ». L'art et la poésie de demain seront, sur tous les points essentiels, l'art et la poésie d'aujourd'hui et d'hier, et la recherche spasmodique de nouvelles formes n'est rien autre chose que vanité hystérique, folie de cabotinage et charlatanisme. Son unique produit a été jusqu'ici l'enfantillage de déclamations avec accompagnement alternatif de couleurs et de parfums et jeux d'ombres et pantomimes ataviques, et elle ne produira également rien de plus sérieux dans l'avenir.

De nouvelles formes! Les anciennes ne sont-elles pas assez souples et assez malléables pour se prêter à l'expression de tous les sentiments et de toutes les idées? Un véritable poète a-t-il jamais trouvé une difficulté pour couler dans les formes connues et éprouvées ce qui bouillonnait en lui et cherchait son issue? La forme en général, d'ailleurs, a-t-elle l'importance divisante, prédéterminante et limitative que lui attribuent des rêvasseurs et des butors? La forme de la poésie lyrique s'étend de la rimaillerie pour anniversaires du « poète populaire et de circonstance » faisant insérer son adresse dans les journaux et travaillant sur commande, jusqu'au *Chant de la Cloche* de Schiller; la forme dramatique implique à la fois *Le Chevalier pillard écorché*, joué il y a quelque temps à Berlin, et le *Faust* de Gœthe; la forme épique embrasse la *Jobsiade* de Kortum et la *Divine Comédie* du Dante,

1. Ernest Renan, *Feuilles détachées*. Paris, 1892, préface, p. 10.

Dans l'ivresse de l'amour de Heinz Tovote et *La Foire aux vanités* de Thackeray. Et, après cela, on bêle vers de « nouvelles formes »? Elles ne donneront aucun talent aux incapables, et ceux qui ont du talent savent bien créer quelque chose même dans les limites des anciennes formes. Le plus important est toujours que l'on ait quelque chose à dire. Qu'ensuite on le fasse sous forme lyrique, dramatique ou épique, cela n'a pas d'importance, et l'auteur éprouvera difficilement le besoin de sortir de ces formes pour inventer quelque chose de mirobolant comme revêtement de ses idées. L'histoire de l'art et de la poésie nous enseigne, en outre, que, depuis trois mille ans, on n'a point trouvé de formes nouvelles. Les anciennes sont données par la nature même du penser humain. Elles ne pourraient changer que si la forme de notre penser devenait autre. Il y a évolution évidemment, mais elle ne porte que sur les extériorités, non sur le fond des choses. La peinture trouve, par exemple, après le tableau à fresque le tableau de chevalet; la sculpture, après la ronde bosse le haut-relief, et, plus tard, le bas-relief, qui empiète déjà, d'une façon prêtant peut-être à des objections, sur le domaine de la peinture; le drame renonce à son caractère supra-naturel et apprend à exposer d'une manière plus serrée, plus condensée; l'épopée abandonne le langage rythmique et se sert de la prose, etc. Dans ces questions de détail, l'évolution continuera à s'effectuer, mais il n'y aura aucune modification dans les lignes fondamentales des différents modes d'expression de l'émotion humaine.

Tout élargissement des cadres artistiques donnés a

consisté jusqu'ici dans l'introduction de nouveaux sujets et de nouvelles figures, non dans l'invention de nouvelles formes. Ce fut un progrès quand Pétrone introduisit dans la poésie narrative (*Le Banquet de Trimalcion*), à la place des dieux et des héros qui jusque-là peuplaient seuls l'épopée, les figures journalières de la vie romaine contemporaine, ou quand les Néerlandais du XVIIe siècle découvrirent pour la peinture, qui ne connaissait que les événements religieux et mythologiques ou les grandes actions d'État, le monde des kermesses, des fêtes populaires et des tavernes de paysans. Quevedo et Mendoza, qui représentèrent les gueux dans le roman picaresque, modèle des écrits du romancier allemand Grimmelshausen; Richardson, Fielding, J. J. Rousseau, qui prirent pour sujet de leurs romans, au lieu d'aventures extraordinaires, les réflexions et les émotions d'êtres simples de la moyenne; Diderot qui, dans *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*, posa des personnes de la bourgeoisie sur l'altière scène française n'ayant connu jusque-là de petites gens que comme figures de comédies et de farces, mais, dans le drame sérieux, seulement des rois et des grands seigneurs, — tous ces auteurs n'inventèrent sûrement aucune nouvelle forme, mais donnèrent aux vieilles formes un fond différent du fond traditionnel. Nous observons aussi un progrès de ce genre dans la poésie et dans l'art de nos jours. Ils ont donné au prolétaire droit de cité dans l'art et la littérature. Ils montrent l'ouvrier non sous une figure grossière ou ridicule, en vue d'un effet comique ou repoussant à atteindre, mais comme un être sérieux, digne de notre sympathie, fréquemment

tragique. C'est là un enrichissement de l'art, de même que le fut jadis l'introduction de coquins et d'aventuriers, d'une Clarisse, d'un Tom Jones, d'une Julie (*Nouvelle Héloïse*), de Werther, de Constance (*Le Fils naturel*), etc., dans le cycle de ses représentations. Seulement, quand des têtes confuses exclament après cela : « L'art de demain sera socialiste! », elles profèrent une sottise insondable. Le socialisme est une conception des lois qui devraient déterminer la production et la répartition des biens. Avec cela, l'art n'a rien à voir. L'art ne peut faire de politique de parti. Ce n'est pas non plus son rôle de trouver et de proposer des solutions de questions économiques. Sa tâche est de représenter les causes éternellement humaines du mouvement socialiste, la souffrance de pauvres gens, leur aspiration au bonheur, leur lutte contre les puissances hostiles de la nature et de la structure sociale, leur irrésistible poussée de l'abîme dans une atmosphère intellectuelle et morale supérieure. Quand l'art remplit cette tâche, quand il montre le prolétaire tel qu'il vit et souffre, tel qu'il sent et aspire, il éveille en nous une émotion qui deviendra la mère de projets de changements, de réformes et d'améliorations. C'est en excitant de telles émotions fécondes, et, par elles, le désir de guérir des maux, que l'art coopère au progrès, et non par la déclamation socialiste et peut-être moins encore par la peinture illusive de tableaux de l'État et de la société de l'avenir. La pauvreté de Bellamy : *Looking backward* (*Regards en arrière*), est en dehors de l'art, et le xxe siècle ne favorisera sûrement pas des livres de cet acabit. La glorification des prolétaires par un Karl Henc-

kell, qui pratique à l'égard du quatrième État un byzantinisme plus écœurant que ne l'a jamais pratiqué à l'égard d'un roi un courtisan rampant, est entièrement incapable d'éveiller l'intérêt et la sympathie pour l'ouvrier. Il n'y a pas non plus d'émotion vraie et utile à attendre de fadeurs sans vérité telles que, par exemple, *Le Paradis perdu* de Louis Fulda [1] ou *L'Alouette huppée* d'Ernest de Wildenbruch [2]. Une vaillante femme comme Mme Minna Wettstein-Adelt [3], qui se fait recevoir en qualité de journalière dans une fabrique et raconte simplement ce qu'elle

1. Louis Fulda, *Le Paradis perdu*, drame en trois actes. Stuttgart, 1892, p. 112.

Mühlberger. — Frédérique — Frédérique — viens dehors!...

Frédérique. — O Dieu! Est-ce qu'ils veulent me renvoyer?

Mühlberger. — Voici ma fille. — Elle doit prendre l'air — prendre l'air.

Frédérique. — Père, laisse-moi — je dois travailler.

Mühlberger (*avec une résolution passionnée*). — Non. Plus travailler — plus — plus travailler. — Tu dois prendre l'air — mon enfant — ma bonne enfant malade. (*Il la tient embrassée. Pause. Aucun des assistants ne peut se dérober à l'impression de cet épisode*).

C'est ce que dit bien l'auteur. Je ne crois pas que ces phrases sentimentales produisent sur n'importe qui le moindre effet. Que l'on remarque à cette occasion comme Fulda, auteur de talent nullement affilié aux « réalistes jeunes-allemands », est lui-même assez intimidé par le bruit furieux qu'ils font pour chercher également la « modernité » dans l'emploi du dialecte berlinois.

2. Ernest de Wildenbruch, *L'Alouette huppée*, drame en quatre actes. Berlin, 1891, p. 134.

Auguste. — Le travail édifie le monde. Aussi doit-on le pratiquer pour lui-même, aussi doit-on l'aimer... Et vous — quand je vous ai vu debout devant votre cuve — la forme à puiser à la main — de façon que les feutres volaient — alors j'ai pensé : Eh! en voilà un qui aime sa cuve!...

Ilefeld. — Monsieur Auguste — comme si j'avais été marié avec elle, avec ma cuve — tellement je l'ai aimée.

Auguste. — Et alors vous la laissez là, afin que n'importe qui d'autre s'y mette? Que devrai-je dire alors à la cuve, si elle demande après Paul Ilefeld?

Ilefeld (*s'assied péniblement et s'essuie les yeux de la main*).

Tous les ouvriers que je connais se tordraient à ce discours grotesque.

3. Mme Minna Wettstein-Adelt, trois mois et demi ouvrière de fabrique, *Une étude pratique*, 2e édition. Berlin, 1892.

y a vu, un brave homme à l'intelligence saine et au cœur chaud comme Gœhre, qui dépeint d'après sa propre expérience l'existence d'un ouvrier de fabrique [1], un Gerhart Hauptmann aussi avec les détails observés des *Tisserands*, font plus pour le prolétariat que tous les Émile Zola avec leurs théories vides de *Germinal* et de *L'Argent*, que tous les William Morris avec leurs rimailleries ampoulées sur le noble ouvrier devenu, sous leur plume, une caricature du « noble sauvage » tant raillé des anciens romanciers des forêts vierges, et notamment que tous les barbouilleurs qui parsèment leur gribouillage de phrases socialistes en guise d'assaisonnement « moderne ». *La Case de l'oncle Tom* de Mme Beecher-Stowe n'a pas prêché contre l'esclavage ni risqué des projets en faveur de sa suppression. Mais ce livre a arraché des larmes à des millions de gens, fait sentir que l'esclavage des noirs était une honte pour l'Amérique, et il a ainsi contribué essentiellement à leur affranchissement. L'art et la poésie peuvent faire pour les prolétaires ce que Mme Beecher-Stowe a fait pour les nègres des États-Unis. Ils ne peuvent faire ni ne feront davantage.

Il n'est pas rare de rencontrer actuellement cette phrase : « L'art et la poésie de l'avenir seront scientifiques ». Ceux qui disent cela prennent des attitudes extraordinairement fières et se tiennent visiblement pour excessivement progressifs et « modernes ». Mais je me demande vainement ce que peuvent bien signifier ces mots. Les braves gens qui veulent tant de bien à la science s'imaginent-ils peut-

1. Paul Gœhre, ouvrier de fabrique et compagnon pendant trois mois, *Une étude pratique*, 1er mille au 10e mille. Leipzig, 1892.

être par hasard que les sculpteurs cisèleront à l'avenir des microscopes en marbre, que les peintres peindront la circulation du sang, que les poètes exposeront en rimes riches les principes d'Euclide? Bien entendu, cela même ne serait pas encore de la science, mais seulement une occupation mécanique avec l'appareil extérieur de la science. Cela même, toutefois, n'arrivera sûrement pas. Dans le passé, la confusion de l'art et de la science était possible; dans l'avenir, elle est inimaginable. Pour un tel amalgame, l'activité intellectuelle de l'homme s'est déjà trop développée. L'art et la poésie ont pour objet l'émotion, la science a pour objet la connaissance. Ceux-là sont subjectifs, celle-ci est objective. Ceux-là travaillent avec l'imagination, c'est-à-dire avec l'association d'idées dirigée par l'émotion; celle-ci travaille avec l'observation, c'est-à-dire avec l'association d'idées déterminée par les impressions sensorielles dont l'acquisition et le renforcement sont l'œuvre de l'attention. Terrains, objets et méthodes de l'art et de la science sont si différents, en partie si opposés aussi, que leur confusion signifierait une rétrogradation de milliers d'années. Une seule chose est exacte : les images issues de la vieille conception anthropomorphique, les allusions à des états de choses et à des représentations obsolètes que Fritz Mauthner a nommés des « symboles morts », tout cela disparaîtra de l'art. Je crois que, au xxe siècle, il ne viendra plus à l'idée d'aucun peintre de composer des tableaux comme *L'Aurore* du palais Rospigliosi de Guido Reni, et qu'on rira d'un poète qui montrerait la lune regardant amoureusement dans la chambrette d'une

jolie fille. L'artiste est le fils de son temps, la conception régnante du monde est aussi la sienne, et, en dépit de toute sa tendance à l'atavisme, ses moyens d'expression sont cependant ceux que lui fournit la culture contemporaine. Sans doute, l'art évitera à l'avenir, plus qu'il ne l'a fait jusqu'ici, les fautes grossières contre les doctrines universellement connues de la science ; mais l'art ne sera pas la science.

Les sentiments de plaisir que l'homme reçoit de l'art résultent de la satisfaction de trois penchants ou tendances organiques différents. Il a besoin de l'excitation que lui offre le changement; il se réjouit de reconnaître, dans des imitations, les originaux ; il se représente les sentiments de ses semblables et les éprouve avec eux. Le changement, il le trouve dans des œuvres le transportant en des situations complètement différentes de celles qu'il connaît et qui lui sont familières. Le sentiment de plaisir de reconnaître, il l'obtient par des imitations soigneuses de la réalité qui lui est habituelle. Sa sympathie le fait participer, avec de vives émotions personnelles, à chaque émotion fortement et clairement exprimée de l'artiste. Il y aura aussi à l'avenir, comme jusqu'ici, des amateurs d'œuvres d'imagination qui transporteront le lecteur ou le spectateur dans les temps et les pays lointains ou lui raconteront des aventures extraordinaires; d'autres préféreront les œuvres dans lesquelles dominera la fidèle observation du connu; les plus délicats et les plus développés ne goûteront de plaisir qu'à celles dans lesquelles se révèle à eux une âme avec son sentiment et son penser le plus intimes. L'art de l'avenir ne sera ni seulement romantique, ni seulement réaliste, ni seulement indivi-

dualiste, mais parlera, après comme avant, aussi bien par l'anecdote à la curiosité que par l'imitation à la joie de reconnaître, et, par l'extériorisation de la personnalité de l'artiste, à la sympathie.

Deux tendances, déjà rivales entre elles depuis assez longtemps, lutteront probablement dans l'avenir plus violemment encore pour la suprématie : l'observation et le libre essor de l'imagination, plus brièvement, quoique plus inexactement dit : le réalisme et le romantisme. Les bons artistes seront sans aucun doute toujours plus enclins et plus aptes, par suite de leur plus haut développement intellectuel, à voir et à rendre exactement le phénomène du monde. Mais la foule réclamera également sans aucun doute des artistes, dans l'avenir, autre chose qu'un tableau de la réalité moyenne du monde. Chez les créateurs existera le désir d'être réalistes, chez les réceptifs le besoin du romantisme. Car, — et cela me semble un point important, — l'art aura pour tâche, dans le siècle suivant, d'exercer sur les hommes ce charme du changement que la réalité n'offrira plus et auquel le cerveau ne peut renoncer. Tout ce que l'on qualifie de « pittoresque » disparaît nécessairement de plus en plus de la terre. La civilisation devient toujours plus uniforme. Le distinctif est senti comme une gêne par ceux qui en sont caractérisés, et ils le rejettent. Les ruines sont une joie pour l'œil de l'étranger, mais elles incommodent l'habitant du pays, et il les balaye. Le voyageur est révolté de voir la beauté de Venise profanée par des bateaux à vapeur, mais, pour le Vénitien, c'est un bienfait de pouvoir accomplir rapidement de longs trajets pour dix centesimi. Bientôt

le dernier Peau-Rouge portera redingote et chapeau à haute forme, la gare réglementaire exhibera, le long de la grande muraille de Chine et sous les palmiers de Tuggurt, dans le Sahara, son badigeon et son profil prosaïque, et le célèbre Maori de Macaulay ne se posera pas devant les ruines de Westminster, mais une imitation en camelote du palais de Westminster servira de Parlement aux Maoris. L'unique parc de Yosemite, que les Américains du Nord, dans leur prévoyance pleine de sagesse, veulent conserver intact dans sa sauvagerie préhistorique, ne suffira pas au besoin de nouveau, d'autre chose, de pittoresque, de romantique, que ressentira l'humanité, et celle-ci réclamera de l'art ce que ne lui offrira plus la civilisation débarbouillée, frisée et tirée à quatre épingles.

Je puis maintenant résumer en quelques mots mon pronostic. L'hystérie de l'époque ne durera pas. Les peuples se remettront de leur fatigue actuelle. Les faibles, les dégénérés périront, les forts s'adapteront aux conquêtes de la civilisation ou les subordonneront à leur propre capacité organique. Les aberrations de l'art n'ont pas d'avenir. Elles disparaîtront quand l'humanité civilisée aura triomphé de son état d'épuisement. L'art du XXe siècle se rattachera par tous les points à celui du passé, mais il aura une nouvelle tâche à remplir : celle d'apporter le changement stimulant dans l'uniformité de la vie civilisée, — effet que probablement la science seule ne sera en état d'exercer auprès de la grande majorité des hommes que beaucoup de siècles plus tard.

II

THÉRAPEUTIQUE

Est-il possible d'accélérer par un traitement approprié la guérison des couches cultivées actuellement atteintes dans leur système nerveux?

Je le crois sérieusement, et pour ce motif seul j'ai entrepris le présent travail.

Personne, je l'espère, ne me croit assez naïf pour m'imputer l'idée de vouloir mettre à la raison les dégénérés en leur prouvant, même de la façon la plus irréfutable et la plus convaincante, qu'ils sont atteints d'aliénation mentale. Celui qui, par profession, se trouve en rapports fréquents avec des aliénées, sait qu'il est absolument inutile de prétendre leur démontrer, par la persuasion ou par des preuves, le non-fondé et le caractère maladif de leurs délires. La seule chose à laquelle on aboutit, c'est qu'ils voient dans le médecin ou un ennemi et un persécuteur et le haïssent violemment, ou qu'ils le tiennent pour

un imbécile incapable de compréhension et se moquent de lui.

De même, aux fanatiques des modes lunatiques en art et en littérature, qui, sans être précisément atteints d'aliénation mentale, sont cependant sur la frontière de la folie, on prêche vainement qu'ils s'enthousiasment pour des aberrations et pour des idioties. Ils ne le croient pas et ne peuvent le croire. Car les œuvres dont chaque homme raisonnable reconnaît au premier coup d'œil la folie, leur procurent à eux réellement des sentiments de plaisir. Elles sont l'expression de leur propre trouble intellectuel et de la perversion de leurs propres instincts. Les demi-fous éprouvent, à la lecture ou à la vue de ces œuvres, une excitation qu'ils regardent comme esthétique, tandis qu'en fait elle est voluptueuse, et cette sensation est si véritable et si immédiate, ils sont si sûrs d'elle, qu'ils ne peuvent que s'irriter ou avoir pitié lorsqu'on veut leur expliquer que ces œuvres ne donnent aucun agrément et ne provoquent que le dégoût et le mépris. Il est possible de prouver à un buveur habituel que l'absinthe est nuisible, mais il est absolument impossible de lui persuader qu'elle a mauvais goût. C'est que, pour lui, elle a réellement un goût exquis. Le critique psychiatrique a beau assurer au déséquilibré : « Ce livre, ce tableau sont d'affreux délires », le déséquilibré répondra de bonne foi : « Des délires? Cela se peut. Mais affreux? C'est ce que vous ne me ferez jamais croire. Je sais cela mieux que vous. Ils m'émeuvent profondément et délicieusement, et tout ce que vous me direz ne fera pas qu'ils ne me produisent pas cet effet ». Ceux qui sont plus fortement déséquilibrés vont

encore plus loin et disent simplement : « Nous sentons dans tous nos nerfs la beauté de ces œuvres; vous ne la sentez pas; tant pis pour vous. Au lieu de reconnaître que vous êtes un barbare incompréhensif et un philistin obtus, vous voulez nous dénier nos sensations les plus certaines. Le seul qui délire ici, c'est vous ».

L'histoire de la civilisation enseigne surabondamment que les vésanies éveillent un enthousiasme ardent et acquièrent pour des siècles ou des milliers d'années un pouvoir invincible sur la manière de penser et de sentir de millions d'individus, parce qu'elles procurent une satisfaction, fût-elle malsaine, à un instinct existant. Contre ce qui donne à l'homme des sentiments de plaisir, les objections de la raison ne peuvent prévaloir.

Ceux des dégénérés dont le trouble intellectuel est trop profond doivent être abandonnés à leur inexorable destin. Il n'y a rien à sauver ni à améliorer en eux. Ils feront rage un certain temps, puis périront. Pour eux, ce livre n'est manifestement pas écrit. Mais on peut arriver à « réduire à sa nécessité anatomique » la maladie de l'époque, et c'est vers ce but qu'il convient de diriger tous nos efforts. Car aujourd'hui s'attachent aux tendances dégénérescentes, en dehors de ceux qui y sont irrémédiablement condamnés par leur constitution organique, beaucoup de gens aussi simplement victimes de la mode et de certaines impostures habiles, et ces égarés, on peut espérer les remettre dans le droit chemin. Si, au contraire, on les abandonnait passivement aux influences des fous graphomanes et de leurs gardes du corps critiques débiles d'esprit ou scélérats, une extension beaucoup plus rapide et

beaucoup plus violente encore de l'épidémie intellectuelle serait la conséquence nécessaire de cet oubli du devoir, et l'humanité civilisée se remettrait de la maladie de l'époque beaucoup plus difficilement et lentement qu'elle ne le ferait en combattant judicieusement et résolument le mal.

Pour les gens légèrement malades et pour les gens sains, qui se laissent tromper par des mots d'ordre habilement imaginés ou qui accourent, par badauderie irréfléchie, là où se forme un rassemblement, il était nécessaire avant tout de démontrer que les modes esthétiques sont un résultat de la maladie mentale de dégénérés et d'hystériques. Certains critiques ont cru m'intimider jusqu'à en perdre la parole, en disant : « Si les symptômes signalés sont une preuve de dégénérescence et de maladie mentale, alors l'art et la poésie en général, même ceux que l'on a jusqu'ici admirés sans réserve, sont l'œuvre de fous et de dégénérés, car en eux aussi on rencontre les stigmates de la dégénérescence ». A cela je réponds : Si la critique scientifique, qui examine l'œuvre d'art d'après les principes de la psychologie et de la psychiatrie, devait conduire à la constatation que toute activité artistique est maladive, cela ne prouverait encore rien contre la justesse de ma méthode critique. On aurait simplement acquis une nouvelle connaissance. Celle-ci détruirait, il est vrai, une charmante illusion et serait douloureuse pour beaucoup de gens; mais la science ne doit pas s'arrêter à cette considération, que ses conclusions anéantissent d'agréables erreurs et troublent les gens aimant leurs aises dans leurs commodes habitudes d'esprit. La Foi est pourtant une autre

Majesté encore que l'Art, elle a pourtant rendu d'autres services encore à l'humanité à un certain degré de son développement, elle l'a autrement consolée et élevée, lui a donné d'autres idéals et l'a autrement avancée au point de vue moral que même les plus grands génies artistiques; la Science n'a cependant pas hésité à déclarer la Foi une erreur subjective de l'homme; elle éprouverait donc beaucoup moins de scrupules encore à désigner l'Art comme quelque chose de morbide, si les faits la convainquaient qu'il en est ainsi. Et puis, tout ce qui est morbide n'est pas nécessairement, pour cela, laid et nuisible. Les expectorations d'un phtisique sont une sécrétion morbide au même titre que la perle. La perle en est-elle plus laide, l'expectoration en est-elle plus belle, pour avoir l'une et l'autre la même origine? La toxine des mauvaises salaisons est la sécrétion d'une bactérie, l'alcool éthylique celle d'une levure. Le même mode d'origine implique-t-il qu'on éprouve la même jouissance d'un saucisson empoisonné et d'un verre de vieux vin de Bordeaux? Cela ne prouverait absolument rien pour la *Sonate à Kreutzer* de Tolstoï ou le *Rosmersholm* d'Ibsen, si l'on était forcé de reconnaître que le *Werther* de Gœthe souffre d'un érotisme déraisonnable et que la *Divine Comédie* ou *Faust* sont des poèmes symboliques. Mais l'objection entière part d'une méconnaissance des faits biologiques les plus simples. Entre la maladie et la santé il n'existe pas une différence d'essence, mais seulement une différence de quantité. Il n'y a qu'une espèce d'activité vitale des cellules et des systèmes cellulaires ou organes. Elle est la même dans la maladie et dans la santé. Seulement, elle est parfois accrue

et parfois ralentie, et quand cet écart de la règle est nuisible aux buts de l'organisme total, nous le nommons maladie. Comme il s'agit en celle-ci d'un plus ou d'un moins, on ne peut tracer nettement ses frontières. On reconnaît naturellement avec facilité les cas extrêmes. Mais qui voudra déterminer avec certitude à quel point exact commence l'écart de la norme, c'est-à-dire de la santé? Le cerveau aliéné travaille d'après des lois absolument les mêmes que le cerveau raisonnable; seulement, il obéit à ces lois imparfaitement ou excessivement. En chaque être humain existe, par exemple, la tendance à interpréter faussement les impressions sensorielles. Cette tendance n'est maladive que quand elle se manifeste d'une façon extraordinairement forte. Le voyageur en chemin de fer croit remarquer que le paysage fuit devant lui, tandis qu'il est tranquillement assis. Le malade en proie au délire des persécutions s'imagine qu'on lui souffle de mauvaises odeurs ou qu'on lui envoie des courants électriques. Ces deux aperceptions reposent sur des illusions des sens. Sont-elles pour cela toutes les deux des marques de folie? Le voyageur et le paranoïque commettent la même faute du penser, et néanmoins celui-là est complètement sain d'esprit et celui-ci malade d'esprit. On peut donc constater sans émoi que certaines particularités, telles que la forte émotivité, la tendance au symbolisme, la prédominance de l'imagination, existent chez tous les vrais artistes. Ce n'est pourtant point là une raison, il s'en faut énormément, pour que tous soient des dégénérés. Seule l'exagération de ces particularités en fait un trouble pathologique. La seule conclusion que leur apparition régulière, chez les artistes, justi-

fierait, serait que l'art, sans être déjà une maladie proprement dite de l'esprit humain, est cependant un léger commencement d'écart de la pleine santé, et je ne m'insurgerais pas contre cette conclusion, d'autant moins qu'elle ne profiterait en aucune manière aux vrais dégénérés et à leurs œuvres nettement maladives.

Mais on n'en a pas fini lorsqu'on a prouvé que le mysticisme, l'égotisme et le pessimisme des réalistes sont des formes de trouble mental. Il faut aussi arracher à ces tendances tous les masques séduisants sous lesquels elles apparaissent, et montrer leur véritable face dans sa nudité grimaçante.

Elles prétendent représenter la jeunesse en regard de l'art sain, qu'elles raillent comme moisi et vieilli. Une critique mal avisée a effectivement donné dans le panneau et insiste toujours ironiquement sur leur jeunesse. Quelle maladresse! Comme si n'importe quel effort au monde pouvait réussir à dépouiller de son charme le mot « jeune », ce résumé de tout ce qui est florissant et frais, ce rappel d'aurore et de printemps, et à le transformer en blâme ou en injure! La vérité est que les dégénérés non seulement ne sont pas jeunes, mais qu'ils sont sinistrement séniles. Sénile est leur calomnie fielleuse du monde et de la vie, séniles sont leurs bégayements, leurs radotages, leurs incohérences et leurs divagations, séniles leurs concupiscences d'impuissants et leur avidité de tous les stimulants des éteints. Être jeune, c'est espérer; être jeune, c'est aimer simplement et naturellement; être jeune, c'est se réjouir de sa propre force et de sa santé, de l'existence de tous les êtres humains, des oiseaux dans

l'air et des petits scarabées dans l'herbe, et l'on ne trouve pas un seul de ces traits chez les dégénérés vermoulus posant mensongèrement pour la jeunesse.

Ils ont le nom de liberté à la bouche lorsqu'ils proclament comme leur dieu leur misérable « moi », et ils appellent cela du progrès quand ils prônent le crime, nient la moralité, élèvent des autels à l'instinct, conspuent la science, assignent la fainéantise esthétisante comme unique but à la vie. Mais leur invocation de la liberté et du progrès est un impudent blasphème. Comment peut-il être question de liberté, lorsque l'instinct doit être tout-puissant? Que l'on songe donc au comte Muffat dans la *Nana* de M. Émile Zola (P. 491) : « D'autres fois, il était un chien. Elle lui jetait son mouchoir parfumé au bout de la pièce, et il devait courir le ramasser avec les dents, en se traînant sur les mains et les genoux. — Rapporte, César!... Attends, je vas te régaler, si tu flânes!... Très bien, César! obéissant! gentil!... Fais le beau! — Et lui aimait sa bassesse, goûtait la jouissance d'être une brute. Il aspirait encore à descendre, il criait : Tape plus fort... Hou! hou! je suis enragé, tape donc! ». Voilà la liberté d'un « émancipé » au sens des dégénérés. Il a le droit d'être un chien, si son instinct affolé lui commande d'être un chien. Et si l' « émancipé » se nomme Ravachol et que son instinct du crime lui commande de faire sauter une maison au moyen de la dynamite, le citoyen paisible qui dort dans cette maison a la liberté de voler en l'air et de retomber à terre sous forme de pluie sanglante de lambeaux de chair et d'éclats d'os. Le progrès n'est possible que par l'accroissement de la connaissance; or,

celle-ci est le travail de la conscience et du jugement, non de l'instinct. La marche du progrès est caractérisée par l'élargissement de la conscience et par la restriction de l'inconscient; par l'affermissement de la volonté et l'affaiblissement des impulsions; par l'augmentation de l'auto-responsabilité et par la suppression de l'égoïsme affranchi d'égards. Celui qui fait de l'instinct le maître de l'homme ne veut pas la liberté, mais l'esclavage le plus infâme et le plus abject, l'asservissement de la raison de l'individu par ses désirs les plus insensés et les plus auto-destructeurs, l'asservissement de l'homme en rut par le caprice le plus fou d'une fille publique, l'asservissement du peuple par quelques personnalités plus fortes et plus violentes. Et celui qui met le plaisir au-dessus de la discipline et l'impulsion au-dessus du refrènement de soi-même, celui-là ne veut pas le progrès, mais le retour à la bestialité primitive.

Retour en arrière, rechute, c'est là, au fond, l'idéal réel de cette bande qui a l'audace de parler de liberté et de progrès. Elle veut être l'avenir. C'est là une de ses principales prétentions. C'est là un des moyens à l'aide desquels elle attrape la plupart des nigauds. Mais nous avons vu dans tous les cas que, loin d'être l'avenir, elle est le passé le plus oublié, le plus fabuleux. Les dégénérés balbutient et bégayent au lieu de parler. Ils poussent des cris monosyllabiques, au lieu de construire des phrases grammaticalement et syntactiquement articulées. Ils dessinent et peignent comme des enfants qui salissent, de leurs mains polissonnes, les tables et les murs. Ils font de la musique comme les hommes jaunes de l'Extrême-

Orient. Ils confondent tous les genres d'art et les ramènent aux formes primitives qu'ils avaient avant que l'évolution les eût différenciés. Chaque trait en eux est atavique, et nous savons, du reste, que l'atavisme est un des symptômes les plus habituels de la dégénérescence. Lombroso a prouvé que beaucoup de particularités aussi du type des criminels-nés décrit par lui, sont des atavismes. Des critiques intempestifs ont cru trouver une objection particulièrement spirituelle, en lui opposant, avec un sourire de satisfaction, cet argument : « L'instinct du crime, dites-vous, est à la fois de la dégénérescence et de l'atavisme. Mais ces deux affirmations s'excluent réciproquement. La dégénérescence est un état pathologique; la meilleure preuve en est que le type dégénéré ne se reproduit pas et disparaît. L'atavisme est le retour à des états antérieurs qui ne peuvent avoir été pathologiques, puisque les êtres humains qui ont vécu dans ces états ont évolué et progressé. Or, un retour à un état, ancien, il est vrai, mais sain, ne peut pourtant pas être une maladie ». Tout ce verbiage a sa source dans la superstition opiniâtre qui veut voir dans la maladie un état différent par essence de la santé. C'est là un bon exemple de la confusion qu'un mot peut causer dans les cerveaux peu clairs ou ignorants. Il n'existe pas en réalité d'activité ni de condition de l'organisme vivant que l'on pourrait désigner en soi comme « santé » ou comme « maladie ». Mais elles deviennent telles par rapport aux phases et aux buts de l'organisme. Le même état peut très bien être une fois maladie et une fois santé, suivant le moment où il apparaît. Le bec-de-lièvre est un phénomène régulier et sain sur le fœtus

humain dans la sixième semaine; il est au contraire une malformation chez le nouveau-né. La première année, l'enfant ne peut pas marcher. Pourquoi? Est-ce parce que ses jambes sont trop faibles pour le porter? Nullement. Les expériences connues du Dr L. Robinson sur soixante enfants nouveau-nés ont prouvé qu'ils sont capables de se suspendre par les mains à un bâton jusque pendant trente secondes, exercice qui présuppose une force musculaire relativement aussi considérable que celle des adultes. Ce n'est point par faiblesse qu'ils ne peuvent pas marcher, mais parce que leur système nerveux n'a pas encore appris à régler et à accorder l'activité des différents groupes musculaires, de façon à produire un mouvement utile; les enfants ne peuvent pas encore « coordonner ». L'incapacité de coordination de l'activité musculaire est nommée par la médecine : ataxie. Celle-ci est donc chez l'enfant l'état naturel et sain. Et cette même ataxie est une grave maladie, quand elle apparaît chez l'adulte comme symptôme principal de tabes de la moelle épinière. L'identité de l'ataxie maladive du tabétique et de l'ataxie saine du nourrisson est si complète, que le Dr S. Frenkel a pu fonder sur elle un traitement des ataxiques qui consiste essentiellement en ce que les malades apprennent de nouveau, comme des enfants, à marcher et à se tenir debout[1]. On voit donc qu'un état peut être en même temps pathologique, et, néanmoins, le simple retour d'une manière d'être originairement tout à fait saine, et ç'a été une légèreté coupable d'accuser de contradiction Lombroso

1. Dr S. Frenkel, *La thérapeutique des troubles ataxiques du mouvement. Gazette hebdomadaire médicale de Munich*, n° 52, 1892.

voyant dans l'instinct criminel à la fois de la dégénérescence et de l'atavisme. Le côté maladif de la dégénérescence consiste précisément en ce que l'organisme dégénéré n'a pas la force de gravir jusqu'au niveau d'évolution déjà atteint par l'espèce, mais s'arrête en route à un point quelconque, situé plus ou moins bas. La rechute du dégénéré peut aller jusqu'à la profondeur la plus vertigineuse. De même qu'il tombe somatiquement jusqu'à l'échelon des poissons, plus encore, jusqu'à celui des arthropodes et même des rhizopodes non encore sexuellement différenciés, lorsqu'il renouvelle par des fissures du maxillaire supérieur les lèvres sextuples des insectes, par les fistules du cou les branchies des poissons précisément les plus inférieurs, les sélaciens, par les doigts en excès (polydactylie) les nageoires à rayons multiples des poissons, peut-être même les soies des vers, par l'hermaphrodisme l'asexualité des rhizopodes, ainsi il renouvelle intellectuellement au meilleur cas, comme dégénéré supérieur, le type de l'homme primitif de l'âge de pierre brute ; au pire des cas, comme idiot, celui d'un animal largement antérieur à l'homme.

C'est sur quoi nous devons éclairer par tous les moyens, et sans nous lasser, les faibles de jugement ou les inexpérimentés. Les beaux noms que s'attribuent les dégénérés, leurs pasticheurs et leurs soudards critiques, ne sont que mensonge et imposture. Ils ne sont pas l'avenir, mais un passé immensément reculé. Ils ne sont pas le progrès, mais la plus épouvantable réaction. Ils ne sont pas la liberté, mais le plus honteux esclavage. Ils ne sont pas la jeunesse et l'aurore, mais la sénilité la plus épuisée, la nuit d'hiver sans étoiles, le tombeau et la pourriture.

Tous les hommes sains et moraux ont le devoir sacré de coopérer à l'œuvre de protection et de sauvetage de ceux qui ne sont pas encore trop gravement atteints. L'épidémie intellectuelle ne peut être endiguée qu'à la condition que chacun fasse son devoir. Il n'est pas permis de lever simplement les épaules et de sourire avec mépris. Tandis que les indifférents se consolent par l'idée qu' « aucune personne raisonnable ne prend cette bêtise au sérieux », la folie et le crime font leur œuvre et empoisonnent toute une génération.

Les mystiques, mais surtout les égotistes et les orduriers pseudo-réalistes, sont des ennemis de la société de la pire espèce. Celle-ci a le strict devoir de se défendre contre eux. Ceux qui croient avec moi que la société est la forme naturelle organique dans laquelle seule l'humanité peut vivre, prospérer et évoluer vers de plus hautes destinées, ceux qui regardent la civilisation comme un bien ayant de la valeur et méritant d'être défendu, ceux-là doivent inexorablement écraser du pied la vermine antisociale. A celui qui s'enthousiasme, avec Nietzsche, pour le « carnassier voluptueux errant librement », à celui-là nous crions : « Hors de la civilisation! Va-t'en errer loin de nous! Sois un carnassier voluptueux dans le désert! Suffis-toi! Aplanis-toi des chemins, construis-toi des cabanes, habille-toi et nourris-toi comme tu peux! Nos rues et nos maisons ne sont pas bâties pour toi, nos métiers à tisser n'ont pas d'étoffes pour toi, nos champs ne sont pas cultivés pour toi. Tout notre travail est accompli par des hommes qui s'estiment les uns les autres, ont des égards les uns pour les autres, s'aident réciproquement et savent

brider leur égoïsme au profit du bien général. Il n'y a aucune place parmi nous pour le carnassier voluptueux, et si tu oses te faufiler dans nos rangs, nous t'assommerons impitoyablement à coups de gourdins ».

Et avec plus d'énergie encore il faut prendre parti contre la bande porcine des pornographes de profession se vautrant dans l'ordure. Ceux-ci n'ont aucun droit à la mesure de pitié que l'on peut encore accorder aux dégénérés proprement dits en tant que malades, car ils ont librement choisi leur vile industrie et l'exercent par amour du lucre, par vanité et par haine du travail. L'excitation systématique à la lubricité amène les plus graves désordres dans la santé physique et intellectuelle de l'individu, et une société composée d'individus sexuellement surexcités, qui ne connaît plus aucun frein, aucune discipline, aucune pudeur, marche sûrement à sa ruine, étant trop avachie et trop veule pour pouvoir encore remplir de grandes tâches. Le pornographe empoisonne les sources d'où coule la vie des générations futures. Aucun travail n'a été aussi dur pour la civilisation que celui de dompter la concupiscence. Le pornographe veut nous arracher le fruit de ces efforts les plus violents de l'humanité. Pour lui nous ne devons avoir aucune indulgence.

La police ne peut nous tirer d'affaire. Le procureur et le juge criminel ne sont pas les défenseurs indiqués de la société contre les crimes commis avec la plume et le crayon. Ils mêlent à leur intervention trop d'égards pour des intérêts qui ne sont pas toujours, qui ne sont pas nécessairement ceux des gens cultivés et moraux. Le gendarme a dû si souvent se mettre au service d'une classe

privilégiée, de l'arrogance insupportable des administrations, de la présomption d'infaillibilité de ministres et autres gouvernants, du byzantinisme le plus indigne et de la superstition la plus stupide, qu'il ne déshonore pas l'homme sur l'épaule duquel il pose sa lourde main. Or, la question est là : le pornographe doit être marqué d'infamie, et un jugement criminel n'a pas sûrement cet effet.

La condamnation d'œuvres qui spéculent sur l'immoralité doit émaner d'hommes dont l'absence de préjugés, la liberté d'esprit, la compréhension et l'indépendance ne peuvent être mises en doute par personne. La parole de tels hommes serait d'un profond effet sur le peuple. Il existe déjà en Allemagne une « Alliance des hommes contre l'immoralité ». Malheureusement, elle ne s'inspire pas exclusivement du souci de la santé et de la pureté morales de la foule et notamment de la jeunesse, mais de considérations qui semblent des préjugés à la majorité du peuple. L' « Alliance des hommes » poursuit le manque de foi presque plus encore que l'immoralité. Un mot libre contre la révélation et l'Église lui inspire plus d'horreur qu'une obscénité. Ce confessionnalisme étroit est cause que l'action de cette alliance est moins féconde qu'elle pourrait l'être. Malgré cela, nous pouvons la prendre pour modèle. Faisons ce qu'elle fait, mais faisons-le sans mômeries. Voilà une tâche digne, par exemple, de sociétés telles que celles de Berlin « pour la culture éthique » ou la « Ligue » tant blaguée de M. Bérenger. Qu'elle se fasse la gardienne volontaire de la moralité du peuple. Les pornographes essayeront naturellement de la tourner en ridicule; mais leurs railleries ne tarderont pas à leur rester dans la

gorge. Une société dont font partie les guides et les éducateurs du peuple : professeurs, auteurs, députés, juges, hauts fonctionnaires, a la force d'exercer un boycottage irrésistible. Qu'elle entreprenne d'examiner la moralité des manifestations artistiques et littéraires. Sa composition garantirait que cet examen ne serait pas mesquin, prude et cafard. Ses membres posséderaient assez de culture et de goût pour distinguer la franchise d'un artiste moralement sain de la basse spéculation d'un ruffian écrivailleur. Quand une telle société, dans laquelle entreraient précisément à cet effet les hommes les plus qualifiés du peuple, dirait d'un homme, après une sérieuse enquête et dans la conscience de sa lourde responsabilité : « C'est un criminel ! », et d'une œuvre : « C'est une honte pour notre pays ! », œuvre et homme seraient anéantis. Aucun libraire honnête ne tiendrait le livre condamné, aucune feuille honnête ne le mentionnerait ou ne prêterait à l'auteur accès dans ses colonnes, aucune famille honnête ne le recevrait chez elle, et la crainte salutaire de ce destin empêcherait bien vite l'apparition de livres tels que *La bonne École* de Hermann Bahr, et déshabituerait les « réalistes » de faire parade, comme d'une distinction, d'une condamnation pour outrage aux mœurs.

Les médecins aliénistes, eux non plus, n'ont pas encore compris leur devoir. Il est temps qu'ils s'avancent devant les rangs. « C'est un préjugé, dit très justement Bianchi, de croire que la psychiatrie doit être tenue enfermée dans un sanctuaire semblable à celui de la Mecque [1] ». Il

1. A. G. Bianchi, *La patologia del genio e gli scienziati italiani.* Milan, 1892, p. 79.

est certainement méritoire de durcir dans l'acide chromique des coupes de moelle épinière et de les teindre dans la solution neutrophile, mais cela ne devrait pas épuiser l'activité d'un professeur de psychiatrie. Il ne suffit pas non plus qu'il fasse, en outre, quelques conférences pour les juristes et publie des observations dans les journaux spéciaux. Qu'il parle à la masse des gens cultivés qui ne sont ni médecins ni juristes! Qu'il les éclaire, dans les feuilles générales et par des conférences accessibles, sur les faits principaux de la médecine mentale! Qu'il leur montre le trouble intellectuel des artistes et des auteurs dégénérés, et qu'il leur apprenne que les œuvres à la mode sont des délires écrits et peints! Dans toutes les autres branches de la médecine, on a compris que l'hygiène est plus importante que la thérapeutique et que la santé a plus à espérer de la prophylaxie que du traitement. Seul le psychiatre ne pense pas encore, chez nous, à l'hygiène de l'esprit. Il est temps qu'il exerce aussi sa vocation dans cette direction. Un Maudsley en Angleterre, un Magnan, un Ballet en France, un Lombroso, un Tonnini en Italie, ont apporté à un vaste public la compréhension des phénomènes obscurs de la vie de l'esprit et répandu des connaissances qui rendent au moins impossible, dans ces pays, l'influence de déments caractérisés sur des centaines de milliers de citoyens investis du droit de suffrage [1], si elles n'ont pu encore empêcher l'art des dégénérés de devenir à la mode. Dans l'Allemagne seule, nul psychiatre en vue

1. Allusion à l'influence politique exercée dans nombre de circonscriptions électorales allemandes par l'antisémite Paaschen, qui est un dément persécuté avéré. (*Note du traducteur*).

n'a encore suivi cet exemple. Il s'agit de rattraper le temps perdu. Des exposés populaires dus à la plume d'hommes qui se recommandent au lecteur par une situation officielle considérée, retiendraient beaucoup d'esprits sains de s'affilier aux tendances dégénérescentes.

Tel est le traitement, que je crois efficace, de la maladie de l'époque : caractérisation comme malades des dégénérés et des hystériques chefs de mouvements, démasquage et stigmatisation des pasticheurs comme ennemis de la société, mise en garde du public contre les mensonges de ces parasites.

Nous autres particulièrement, qui avons assigné pour tâche à notre vie de combattre la vieille superstition, de répandre la lumière, de jeter complètement à bas les ruines historiques et de balayer leurs gravats, de défendre la liberté de l'individu contre l'oppression de l'État et de la routine machinale des philistins, nous devons nous opposer énergiquement à ce que de misérables faiseurs s'emparent de nos mots d'ordre les plus chers pour prendre au piège, avec leur aide, les naïfs. La « liberté » et la « modernité », le « progrès » et la « vérité » de ces gens-là ne sont pas les nôtres. Nous n'avons rien de commun avec eux. Ils veulent le sybaritisme, nous voulons le travail. Ils veulent noyer la conscience dans l'inconscient, nous voulons fortifier et enrichir la conscience. Ils veulent la fuite d'idées et le radotage, nous voulons l'attention, l'observation et la connaissance. Voilà le critérium qui permettra à chacun de reconnaître les vrais modernes et de les distinguer sûrement des imposteurs qui s'arrogent impudemment ce nom : celui qui lui prêche l'indiscipline

est un ennemi du progrès, et celui qui adore son « moi » est un ennemi de la société. Celle-ci a pour première prémisse l'amour du prochain et la capacité du sacrifice, et le progrès est l'effet d'un asservissement toujours plus dur de la bête dans l'homme, d'un refrènement de soi-même toujours plus sévère, d'un sentiment du devoir et de la responsabilité toujours plus délicat. L'émancipation pour laquelle nous entrons en lice est celle du jugement, non celle des convoitises. Pour le dire avec une parole profondément sonore de l'Écriture (Saint Matthieu, V. 17) : « Ne croyez pas que je sois venu abolir la Loi ou les Prophètes; je suis venu non pour les abolir, mais pour les accomplir ».

FIN DU SECOND ET DERNIER VOLUME

TABLE DES MATIÈRES

DU SECOND VOLUME

LIVRE TROISIÈME

L'ÉGOTISME

Pages.

I. — Psychologie de l'Égotisme..... 3
II. — Parnassiens et Diaboliques..... 47
III. — Décadents et Esthètes..... 97
IV. — L'Ibsénisme..... 170
V. — Frédéric Nietzsche..... 307

LIVRE QUATRIÈME

LE RÉALISME

I. — Zola et son école..... 409
II. — Les pasticheurs « jeunes-allemands »..... 469

LIVRE CINQUIÈME

LE VINGTIÈME SIÈCLE

I. — Pronostic..... 523
II. — Thérapeutique..... 548

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS CITÉS

DANS LES DEUX VOLUMES

A

Abel (Karl), I, 92; II, 333.
Adam (Paul), I, 207.
Alberti (Conrad), II, 515.
Aman-Jean, I, 214.
Amicis (Edmond de), II, 428.
Andersen, I, 427.
André (V. G.), 73, note.
Antoine, II, 465,
Archimède, I, 197.
Arétin, II. 156.
Aubry (Dr Paul), I, 323, note.
Auerbach (Berthold), II, 425, 509.
Augustin (saint), II, 206.
Ausone, II, 105.
Avinain, II, 213.
Axenfeld, I, 46.

B

Bacon (lord), I, 137.
Bahnsen, II, 452.
Bahr (Hermann), II, 492 et sqq., 515, 563.
Bähr (Otto), I, 68, note.
Ball, I, 34, 323, note, 264, note.
Ballet, II, 564.
Balzac (H. de), I, 156; II, 303, note, 433, 435, 436.
Banville (Th. de), II, 51.
Barbey d'Aurevilly, I, 253; II, 79, 98, 133.
Barrès (Maurice), II, 69, 120 et sqq., 230, 353, 458.
Baschkirtseff (Marie), II, 121.
Baudelaire, I, 169, 170; II, 55, 59, 60, 62, 80 et sqq., 97, 100, 101, 102, 107, 119, 133, 358, 458, 498.
Baumbach (Rodolphe), I, 183; II, 478.
Beck (Karl), II, 472.
Beecher-Stowe (Mme), II, 543.
Beethoven, I, 310, 317, 324, 350, 360, 361.
Bellamy, II, 541.
Bellini, I, 15.
Béraud (Jean) I, 23; II, 417.
Bérenger, II, 562.
Berger (Dr Emile), I, 51, note.
Berkeley, I, 137; II, 10, 11.
Bernadette, I, 59.
Bernard (Claude), I, 242.
Bernard (Léopold), II, 460.
Berthelot, I, 242.
Besnard, I, 22, 23, 52.
Bianchi (A. G.), II. 563.
Bierbaum (O. J.), II, 515.
Binet (Alfred), I, 52, note, 53, 252; II, note, 28, 29, 30, 299, note, 459.
Bismarck, I, 267; II, 393, 401, 402, 518.
Bjœrnson, II, 250.
Blaserna, II, 151.
Bleibtreu (Karl), II, 474, note, 475 et sqq., 492, 513.
Bodisco (C. A. de), I, 386.

Bœhm (Jacob), II, 205.
Bœrne (L.), II, 480.
Bois (Jules), I, 209.
Bonnetain (Paul), II. 411.
Borgia (César), II, 37, 389.
Bornmüller (Franz), I, 262.
Bose (Ernest), I, 390.
Bottiecelli, I, 15, 143.
Bouddha, II, 327.
Boule, I, 20.
Bourget (Paul), II, 68, 69, 70, 81, 95, 106, 107.
Brandès (Georges), II, 202, 203, 204, 225, 254, 273, 292, 372.
Brentano (Franz), II, 63.
Breughel d'Enfer, II, 157.
Brouardel, I, 65, note.
Bruant, I, 27.
Brüeke, II, 151.
Brun (F.), I, 18.
Bruneau, I, 24.
Brunet (Gustave), I, 241.
Brunetière (Ferdinand), II, 57, 58, 422, 447, 451.
Bunyan, I, 137, 141.
Burne (Jones), I, 127.
Burton, I, 141.

C

Callot, I, 18; II, 157.
Carabin, I, 22.
Caraguel (Joseph), I, 209.
Cardueci (Giosuè), II, 98.
Carlyle, I, 242; II, 203.
Carrière, I, 23, 214.
Casanova, II, 439.
Catrou, II, 454.
Cellini (Benvenuto), I, 135.
Cervantès, I, 360; II, 176.
Chambige, II, 69, 121.
Charcot, I, 40, note, 50, 56, 198, 298, note, 386.
Chateaubriand, II, 105.
Chaueer, I, 176.
Chirac (de), II, 467.
Chorinsky, I, 31, note.
Cimabue, I, 142, 143, 147, 148, 152.
Claudien, II, 116.
Clay (Ed. R.), II, 116.
Colin (Dr Henri), I, 36, note, 41, 47.
Collinson (James), I, 126.
Commodien de Gaza, II. 105.
Comte (Auguste), I, 242; II, 23, 147, note, 472.
Cook, I, 141.
Copernic, II, 349, 350, 355, 452.
Cotard (J.), II, 294, note.
Cotta, II, 48.
Crichton-Browne, I, 175.
Croeé-Spinelli, I, 197.

D

Dante, I, 156, 162, 176; II, 424 539.
Darwin, I, 137, 181, 232, 242; II, 192, 238, note, 321, 351, 534.
Delepierre (Octave), I, 241.
Delille, II, 510.
Deseaves (Lueien). II, 411.
Desjardins (Paul), I, 189, 199.
Detlev de Liliencron, II, 474, note, 478, 479.
Diderot, II, 540.
Dostojewski, I, 403; II, 157, 213, 242.
Du Bois-Reymond, I, 192.
Dubus (Edouard). I, 240.
Dumas (Alexandre), père, I, 135; II, 180.
Dumas (Alexandre), fils, I, 10; II, 302.
Dumur (Louis), I, 239, 240.

E

Eekstein, I, 29.
Egidy (M. d'), I, 302-303.
Ehrenberg, I, 197.
Ehrhard (Auguste), II, 178, 184, 278, 291, 292, 294.
Eisner (Kurt), II, 376.
Eliot (George), II, 425.
Esménard, II, 518.
Esquirol, II, 4.
Euclide, II, 544.

F

Falret, I, 43, note; II, 4.
Feehner, II, 375.
Fédéroff, I, 83.
Féré, I, 33, 35, note, 53, note, 66, 310; II, 28, note.
Ferrero (G.), II, 302.
Ferrier, I, 86, note.
Feuerbach, II, 472.
Fichte, II, 10, 143, 472.
Fielding, II, 540.
Flaubert (Gustave), I, 288, 289; II, 49, 433, 435, 436.
Fontanes, II, 518.
Fontane (Théodore), II, 478.
Fournial, II, 505.

Fra Angelico, I, 143, 152.
France (Anatole), I, 218.
Franck (Adolphe), I, 390.
Franck (César), I, 24.
Frédéric Barberousse, I, 131.
Frédéric-Guillaume Ier, I, 377.
Frédéric (l'empereur), I, 373.
Freiligrath, II, 472.
Frenkel (Dr S.), II, 558.
Freund (W. Al.), II, 162.
Freytag (G.), I, 137; II, 329, note.
Frigerio, I, 232.
Fulda (L.), II, 542.

G

Galton, II, 195.
Garborg (Anne), II, 470.
Garner, I, 246.
Gautier (Théophile), I, 135, 169; II, 48, 59, 61, 79, 81, 101, 102.
Gehlen, I, 197.
Gessner, I, 413.
Ghil (René), I, 234, 247, 249.
Gilles de la Tourette, I, 46, 47, 48, 52; II, 454.
Giotto, I, 142, 143, 147, 148, 152, 155.
Giraud (Albert), II, 515.
Gleizès (A.), I, 366.
Gœhre, II, 543.
Gœrres, II, 471.
Gœthe, I, 27, 44, 89, 181, 227, 244, 247, 309, 317, 341, 343, 360, 367, 410; II, 79, 122, 170, 357, 376, 424, 439, 472, 478, 518, 538, 552.
Goncourt (les frères de), I, 253; II, 116, 431, 436, note, 498.
Goncourt (Edmond de), I, 60; II, 422, 423, 459.
Gottfried de Strasbourg, I, 342.
Goudeau (Émile), I, 179.
Gourmont (Remy de), I, 207; II, 410.
Greenaway (Kate), I, 17.
Greif (Martin), II, 478.
Griesinger, I, 295; II, 251, note, 266, 379, 388.
Grimm (les frères), II, 421.
Grimmelshausen, II, 540.
Guaita (Stanislas de), 181, 390, 425.
Guiches (Gustave), II, 411.
Guillaume Ier, II, 518.
Gutzkow, II, 480.
Guyau, II, 49, note, 52, 53.

H

Hæckel, I, 162.
Hagen (E. de), I, 367.
Hanslick, I, 321, 350, 359.
Hansson (Ola), II, 373, note, 375, 376, 378, note, 515.
Haraucourt, I, 28, 179, 209.
Hartleben (O. E.), II, 515.
Hartmann (Edouard de), I, 39, 130; II, 452.
Hartmann (R.), I, 232.
Harvey, I, 137.
Hauptmann (Gerhart), II, 499 et sqq., 543.
Hegel, II, 10, 143.
Heiberg (H.), II, 478.
Heine (Henri), I, 164, 173, 244, 410, 480.
Helmholtz, I, 163, 384; II, 151.
Henckell (Karl), II, 542.
Henri III, II, 458, note.
Herder, I, 413.
Hervieu (Paul), I, 230.
Herwegh (G.), II, 472.
Herzen (A.), I, 87, note.
Hiller (Ferdinand), I, 349.
Hofmann de Hofmannswaldau, I, 237.
Hofmann (A. W. de), I, 68.
Hofmann (L.), I, 250.
Hohenstaufen (les), I, 131.
Holbein, II, 154.
Holz (Arno), II, 473, 511.
Hopfen (Hans), II, 478.
Horace, I, 290.
Huber (François), II, 288.
Hüffer (Franz), I, 127.
Hugo (Victor), I, 134, 135, 169; II, 79, 170, 442, 445, 446.
Humboldt (Alexandre de), II, 428.
Hunt (Holman), I, 126, 154, 155, 165.
Huret (Jules), I, 206, 213; II, 47.
Huysmans (J. K.), II, 79, 101, 104, 107 et sqq., 355, 356, 411, 458, 461, 498, 499.
Hyrtl, I, 197.

I

Iæger, I, 373.
Iæger (G.), II, 459, note.
Iæger (Henrik), II, 291, 292.
Ibsen (Henrik), I, 7, 13, 27, 175, 326; II, 170 et sqq., 353, 356, 358, 362, 369, 404, 472, 493, 497, 501, 532, 552.

J

Jakobsen (J. P.), II, 470.
Janet (Paul), I, 198.
Jeanneret (Marie), II, 66.
Jean-Paul, I, 273; II, 122.
Joubert, I, 107, note.
Jouy (Jules), I, 27; II, 472.

K

Kaatz (Hugo), II, 314, note, 315, 343, 372.
Kahn (Gustave), I, 207, 232, 234, 237, 240.
Kant, II, 39, note, 140, note, 143, 167, 263.
Keller (Gottfried), II, 428, note.
Kérangal (famille), II, 449.
Kierkegaard (Sœren), II, 204, 205, 255.
Kind (Jean-Frédéric), I, 345.
Kirchner, II, 399.
Kleist (Henri de), I, 132, 383.
Klopstock, I, 413.
Kneipp, I, 373, 374.
Kniepf (A.), II, 374.
Knudsen, I, 294.
Körösi (Joseph), I, 63, note, 65, note, 69, note.
Kortum, II, 538.
Kowalewski, I, 295, 403; II, 6.
Krafft-Ebing (Dr von), I, 35, note, 298, note; II, 189, note, 198, note, 299, note, 303, 366, note, 369, note, 379, 457, 459, 528, note.
Kretzer (Max), II, 476, 513.

L

Laforgue (Jules), I, 237.
Lamarck, II, 39, note.
La Motte-Fouqué, I, 345.
Lasègue, I, 43.
Le Cardonnel (Louis), I, 203.
Leconte de Lisle, II, 56.
Legrain, I, 35, note, 40, note, 42, 45, 49, 56, note, 75, note, 83, 105, 218, 252, 296, 389, 403; II, 6, note, 8.
Legrand du Saulle, I, 372, note, 404.
Lehmann (Alfred), I, 98, note.
Lemaître (Jules), I, 208.
Lemerre (Alphonse), II, 48.
Lenau (N.), II, 472.
Léonard de Vinci, I, 143, 347, 360.
Léopardi, II, 466, 472.
Lessing, I, 231; II, 143, 167.
Lindau (Paul), II, 512.
Lingg (H.), II, 478.
Lippi (Filippo), I, 143.
Liszt, I, 366.
Locke, I, 137.
Lœwenfeld (Raphaël), I, 292-293, 296.
Lœwenthal (W.), II, 163.
Lombroso (César), I, 33, 34, 41, 43, 45, 56, 166, note, 214, 232, 253, 294, 295, 324, 348, 364, 366, 410, note; II, 8, 27, 37, 156, note, 277, 351, 455, 457, 514, 533, 557, 564.
Louis II de Bavière, I, 221, 367-368, 375; II, 131.
Loyola (Ignace de), I, 45.
Lubbock (John), II, 288.
Lucas (Dr Prosper), II, 194, 195, 196.
Ludwigs (Hans-G.), II, 517.

M

Macaulay, II, 547.
Mac-Nab, I, 27.
Madox Browne, I, 127.
Mæterlinck, I, 27, 404 et sqq., 428.
Magnan, I, 34, 40, note, 43, 49, 66, 85, 290, note, 300, 373, 404; II, 5, 564.
Mahomet, I, 45.
Mailænder, II, 452.
Mallarmé (Stéphane), 184, 206, 211, 228 et sqq., 272; II, 34, 116.
Manet, I, 22, 53.
Mantegna, I, 15.
Marandon de Montyel, I, 219, note.
Marat, II, 537.
Margueritte (Paul), II, 411.
Marie (Dr A.), II, 266.
Martin (Henri), I, 23.
Marx (Karl), II, 472.
Maseagni, I, 13.
Matthieu (saint), II, 566.
Maudsley, I, 34, 35; II, 27, 28, 564.
Maupassant (Guy de), II, 410.
Mauthner (Fritz), II, 544.
Mauvais (Charles le), II, 37.
Memling, I, 16.
Mendès (Catulle), II, 47, 48, 50, 54, 61, 97.
Mendoza, II, 540.
Merian (Hans), II, 512.
Merrill (Stuart), I, 245.

Metternich (princesse de), I, 365.
Meynert, II, 272.
Michaut (Paul), I, 47, note.
Michel-Ange, I, 310.
Mill (John-Stuart), I, 137; II, 202, 373.
Millais, I, 126, 155.
Milton, I, 137, 141.
Mirbeau (Octave), I, 427-428.
Moltke, II, 518.
Montaigne, II, 122, 194, note.
Moréas (Jean), I, 180, 181, 232 et sqq., 240, 245.
Moreau (de Tours), I, 293, note.
Morel (Dr B. A), I, 31, 33, 36, 37, 62, 64, 140, 297, note; II, 6, 532, note.
Morice (Charles), I, 180, 181, 184, 188, 203, 207, 211, 228, 232, 240 et sqq., 247.
Morris, I, 19.
Morris (William), I, 127, 175 et sqq.; II, 472, 543.
Moscherosch, II, 105.
Mosso, I, 86, note.
Mozart, I, 317; II, 154.
Müller (Adam), I, 133.
Musset (Alfred de), I, 135.

N

Nachtigal, II, 428.
Napoléon Ier, I, 131; II, 37, 324.
Nehor, I, 390.
Nerciat (Andréa de), II, 156.
Nerval (Gérard de), I, 112, note.
Nestroy, I, 345.
Newman, I, 138.
Newton, I, 137.
Nietzsche (Frédéric), I, 27, 327-328, 345, 350, 366, 376; II, 59, 69, 254, 307 et sqq., 493, 497, 508, 515, 517, 531, 560.
Novalis, II, 472.

O

Ohnet (Georges), I, 13.
Otway (Thomas), II, 440.

P

Paaschen, II, 564, note.
Papus, I, 390, 428.
Parseval de Grandmaison, II, 518.
Pauthan (Fr.), I, 190, 199, 388; II, 64, 99.
Péladan (Joséphin), I, 209, 391 et sqq., 428; II, 99, 100, 133.
Perty (Maximilien), I, 383.
Pétrone, II, 105, 540.
Pfeffer, II, 72.
Pinel, I, 210.
Platon, II, 253.
Plessis (Maurice du), I, 240.
Poe (Edgar), I, 242; II, 81.
Poictevin (Francis), I, 248.
Porgès (Henri), I, 366.
Poulot (Denis), II, 439.
Præger (Ferdinand), I, 305.
Pranzini, I, 8.
Prel (Karl du), I, 383.
Pritchard, I, 35.
Prudence, II, 105.
Prutz (R. E.), II, 472.
Ptolémée, II, 452.
Pusey, I, 138; II, 205.
Puvis de Chavannes, I, 23, 52.

Q

Quevedo, II, 540.
Quillard (Pierre), I, 210.
Quincey (Thomas de), II, 81.

R

Racine, II, 49.
Raffaelli, I, 24; II, 157.
Rais (Gilles de), II, 37, 119.
Raphaël, I, 15, 148, 231; II, 156.
Ravachol, I, 412; II, 555.
Raynaud (Ernest), I, 240.
Redwitz (Oscar de), II, 472.
Rée (Dr), II, 360, 362.
Régis, I, 56, note.
Régnier (Henri de), I, 183, 209, 240.
Remacle (Adrien), I, 234.
Rembrandt, I, 18, 21.
Renan, I, 181; II, 538.
Reni (Guido), II, 545.
Rettè (Adolphe), I, 245.
Reyes (Lisandro), II, 5, note.
Ribot (Th.), I, 95, 100, 102, 114; II, 21, note, 27.
Richardson, II, 540.
Richepin (Jean), I, 22, 183; II, 97.
Richer, I, 46.
Richet (Charles), I, 69, note.
Rimbaud (Arthur), I, 240, 247.
Robespierre, II, 537.
Robinson (Dr L.), II, 558.
Rochas (A. de), I, 386.

Rod (Édouard), I, 155, 187, 189, 199, 204, 292.
Roll, I, 23.
Rollinat (Maurice), I, 179, 399 et sqq, 428; II, 97.
Romain (Jules), 156.
Rosny (J. H.), II, 411.
Rossetti (Dante-Gabriel), I, 126, 139, 155 et sqq., 211, 272, 333; II, 3, 136.
Roubinovitch, I, 35, note, 36, 37, 38, 42; II, 81.
Rousseau (J. J.), I, 290; II, 105, 303, note, 543.
Rubinstein, I, 349.
Ruskin (John), I, 140 et sqq.; II, 150.
Rutilius, II, 116.
Ruysbrœck l'Admirable, II, 205.

S

Sacher-Masoch, II, 303.
Sade (marquis de), I, 26; II, 65, 156.
Sainte-Beuve, II, 61, 78.
Saint-Paul (Albert), I, 240.
Saint-Pol Roux-le-Magnifique, I, 207.
Sallet, II, 472.
Salomé (Lou), II, 377.
Samarow (Grégoire), II, 425.
Sanders, I, 354.
Sarah Bernhardt, I. 28.
Sarrasin (Gabriel), I, 411, note.
Sazaret (Ch. J. J.), II, 95, note.
Schalcken, I, 21.
Schelling, II, 10.
Schellwien, II, 315, 345, 353, 373.
Schlaf (J.), II, 473, 511.
Schlegel (les frères), I, 131.
Schlegel (A. W. de), I, 134.
Schlegel (Frédéric), I, 133.
Schopenhauer, I, 39, 44, 181, 310, 339; II, 122, 353, 452, 453, 472.
Schumann, I, 342.
Schup, II, 105.
Schweinfurth, II, 428.
Seeger (L.), II, 472.
Séguin, II, 460.
Séon (Alexandre), I, 392.
Shakespeare, I, 27, 296, 316, 360, 418, 420; II, 199.
Shelley, I, 181.
Sidoine Apollinaire, II, 105.
Sighele (Scipion), II, 505.
Sollier, I, 119, 166, 235, 296, 348; II, 8, 26, 43, 63, 454, note.
Spencer (Herbert), I, 192, 242, 356, 357; II, 23, 205, 299, 309.
Spielhagen, II, 512.
Spinoza, I, 38, 273.
Staël (Mme de), I, 134.
Starr (Alexandre), I, 101.
Stendhal, II, 122.
Stephens (F. G.), I, 126.
Stirner (Max), II, 353, 472, 493.
Stœcker, I, 373.
Stolberg, I, 133.
Strindberg (Auguste), II, 302, 470.
Suarez de Mendoza, I, 248, note.
Sudermann (H.), II, 516.
Sully (James), I, 92; II, 161, 452.
Swedenborg, II, 205.
Swinburne (Alg. Ch.), I, 127, 169 et sqq. ; II, 98, 133, 136.

T

Tailhade (Laurent), I, 180, 210.
Taine (H.), I, 137, 181; II, 41, note, 42, 202, 433, 537
Tanzi, II, 272.
Tarabaud, I, 45.
Tarde (G.), II, 37, note.
Tennyson, I. 177.
Thackeray, II, 425, 539.
Thérèse (sainte), I, 115; II, 205.
Thomas d'Aquin, I, 162.
Thompson (William), I, 163.
Tieck, I, 345.
Tolstoï, I, 27, 256 et sqq., 333, 335, 355; II, 3, 53, 369, 458, 552.
Tonnini, II, 564.
Tourgueneff, I, 6, 257, 296, 297.
Tovote (Heinz), II, 480 et sqq., 539.
Troppmann, II, 37, note.
Türck (H.), 363, 364, 365, 371, note, 399.

U

Uhland, I, 158.

V

Valdès (Léal), II, 153
Vavasseur (J.), I, 63, note.
Verga (Andréas), II, 454.
Verlaine (Paul), I, 27, 206, 209, 213 et sqq., 245, 335, 413; II, 3, 98, 116.
Verworn, II, 12, note.
Vicaire (Gabriel), I, 210.
Viélé-Griffin, I, 240.
Vignier (Charles), I, 234, 238, 240.
Villiers de l'Isle-Adam, II, 98, 498.

Villon, I, 153.
Vischer, II, 143.
Vogüé (vicomte E. M. de), I, 106, note, 187, 199, 204, 257, 258, 260, 261, 275; II, 270.
Voltaire, I, 131, 199; II, 170.

W

Wagner (Richard), I, 13, 24, 304 et sqq., 395, 397; II, 3, 171, 204, 205, 214, 279, 301, 396, 537.
Wainewright, II, 138, 356.
Walther v. der Vogelweide, I, 131.
Weber (K. J.), II, 187.
Weber, II, 375.
Weissmann, II, 195.
Werner (Zacharias), I, 133; II, 472.
Westermarck, II, 244.
Westphal, I, 298, note; II, 4.
Wettstein-Adelt (Mme), II, 543.
Whitman (Walt), I, 410 et sqq.; II, 472.
Wilde (Oscar), II, 133 et sqq., 353, 355, 452.
Wildenbruch (Ernest de), II, 542,
Wiseman, I, 138.
Wolfram d'Eschenbach, I, 342.
Wolzogen (Henri de), I, 353, 366.
Woolner (Thomas), I, 126.
Wundt, I, 90, 92, 95, 98, note; II, 375.
Wysewa (Téodor de), II, 377, 515.

X

Xanrof, I, 27.

Z

Zerbst, II, 315, 371, note, 374.
Zeuxis, II, 419.
Zimmermann (Oswald), II, 67.
Zinkgref, II, 105.
Zœllner, I, 109, 384, 385.
Zola (Émile), I, 27, 175, 209, 253; II, 107, 303, note, 409 et sqq., 471, 488, 493, 510, 543, 555.
Zurbaran, II, 157.

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD. — 141-97.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00113 1156